

# تأريخ البشرية

المجلد السادس . القرن العشرون

التطور العالمي والثقافي

الجزء الثاني

٣

التعبير

إعداد: اللجنة الدولية بإشراف نظرية لينسكو

الترجمة والمراجعة

عثمان نوييه . د. رائد البراري . محمد علي أبو درة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢



# تاريخ البشرية

المجلد السادس . القرن العشرون

## التطور العلمى والثقافى

الجزء الثانى

٣

## التعبير

إعداد : اللجنة الدولية بإشراف نظرية اليونسكو

الترجمة والمراجعة

عثمان نوريه . د. راشد البرازى . محمد على أبو دة

الناشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢



# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقدمة

إن الأدب وسائر الفنون التي صورت تطورات القرن العشرين أو أضفت عليها تعبيراً ، إنما عكست كفاح البشر في مختلف أرجاء العالم ، ليصنعوا نظاماً من ثنايا الخبرات والأفكار التي آتت بها النظريات العلمية والتطبيقات التكنولوجية ، وجاءت بها التغيرات الاجتماعية والتقلبات السياسية والكوارث ، مما حدد اتجاه حياة الناس ، وشكل آمالهم ومخاوفهم .

وفي المجتمع الغربي الصناعي انطوت العملية على امتحان للمجتمع ، وإعادة تقويمه وعلى إيمان الفكر في طبيعة الإنسان ، ومكانه من الكون ، وارتداد نفس لعوامل الاثارة أو الدوافع الكامنة فيه . ومن الجائز ، طوال النصف الأول من القرن العشرين ، تفسير كل الحركات في الفنون - بمعنى من المعاني - على أنها وصلت بالأشكال التي بدأت بها في آخريات القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ، إلى غاياتها المنطقية . كما يمكن اعتبارها أيضاً إنكاراً أو نقضاً لكل الأساليب والطرائق العامة للتعبير ، لمصلحة مجموعة من مصطلحات فردية تكاد تكون خاصة . ولكنها في معنى أكثر عمقا عبرت عن تقويمات أساسية لمعنى الحياة في وجه التغيرات الاجتماعية المتعجلة الجذرية التي عمت العالم ، كما أنتجت أشكالاً فنية وأدبية من المسلم به أنها مختلفة ، بل حتى ثورية .

ولما لم تكن الرؤية واضحة أمام رجال العلم ولا رجال السياسة، بل ولا الزعماء الدينيين، فيما يتعلق بإمكانات وجود نظام في الآفاق التي فتحها العلم؛ فإن الفنانين وحدهم لم يتمكنوا من إصدار بيان شعري مستفيض عن العالم الجديد، يمكن أن يقاس إلى «الكوميديا الإلهية» أو إلى كاتدرائية شارتر<sup>(١)</sup> بالنسبة لنظام المصور الوسطى. ولكن على الرغم من أن نظرة الكتاب والمصورين والمثاليين والمعماريين والملمحن الغربيين وأساليبهم ظلت حتى أواسط القرن تجريبية، بل في الغالب مهوشة، فإنها اختلفت بعد مارسيل بروسست<sup>(٢)</sup> وجيمس جويس<sup>(٣)</sup> وبيكاسو<sup>(٤)</sup>، ول كوربوزيه<sup>(٥)</sup>، ودبوسي<sup>(٦)</sup> وشونبرج<sup>(٧)</sup>، كما كانت نظرة العلم مختلفة بعد أعمال بلانك<sup>(٨)</sup>، انشتاين<sup>(٩)</sup>، وهايزنبرج<sup>(١٠)</sup>، مندل<sup>(١١)</sup>، وفرويد<sup>(١٢)</sup>.

وكانت المراكز التي أشعت منها التغييرات في التعبير الفني والأدبي موجودة في أوروبا. ولكن فروع المدنية الأوروبية، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية، كانت تطور وتنمي أشكالها المتميزة في التعبير؛ تلك التي تفاعلت مع مثيلاتها الأوروبية، ولكنها أكلت لها هوية خاصة بها. وبعد ثورة أكتوبر (١٩١٧) وجهت التجربة والعزيمة

- 
- (١) Chartres مدينة صغيرة في شمال فرنسا كانت مقر الكاتدرائية القوطية في القرن الثالث عشر.
- (٢) Marcel Proust روائي فرنسي ١٨٧١ - ١٩٢٢.
- (٣) James Joyce روائي وشاعر أيرلندي ١٨٨٢ - ١٩٤١.
- (٤) Picasso مصور ومثال إسباني عاش في فرنسا ١٨٨١.
- (٥) Le Corbusier مهندس معماري سويسري عاش في فرنسا ١٨٨٧.
- (٦) Debussy ملحن فرنسي ١٨٦٢ - ١٩١٨.
- (٧) Schoenberg ملحن ومدير فرقة نسوي في أمريكا ١٨٧٤ - ١٩٥١.
- (٨) Planck عالم فيزيائي ألماني ١٨٥٨ - ١٩٤٧، نال جائزة نوبل في الطبيعة ١٩١٨.
- (٩) Einstein عالم في الطبيعة ١٨٧٩ - ١٩٥٥، ألماني المولد تنحى بالجنسية الأمريكية ١٩٤٠، صاحب نظرية النسبية، حصل على جائزة نوبل ١٩٢١.
- (١٠) Heisenberg ألماني ولد في ١٩٠١، عالم في الطبيعة.
- (١١) Mendel راهب نمسوي ١٨٢٢ - ١٨٨٤، عالم في النبات، صاحب «قوانين الوراثة».
- (١٢) Freud يمجوي ١٨٥٦ - ١٩٣٩، أحد علماء النفس، مبدع «التحليل النفسي».

الشوريتان الآداب والفنون السوفيتية ، والتفاعل بين الثقافات الغربية وغير الغربية داخل الاتحاد السوفيتي - وجهة جديدة .

أما في سائر أجزاء العالم فقد أنطوى التعبير الفني على مجموعة متباينة من ردود الفعل لثقافة الغرب التي انتشرت انتشارا طائفا ، كما انطوى على بحث الحياة من جديد في الصور الثقافية التقليدية ، ثم على الاستفادة من هذين المصدرين ، في محاولة لايجاد طرق للتعبير تتناسب مع التجارب القومية الجديدة التي كانت تمر بها هذه البلاد .

وبدرجة واضحة أشد الوضوح في الغرب ، وإلى حد كبير متزايد في البقاع ذات الثقافة غير الغربية كذلك ، بذلت تكنولوجيا الاتصال الجماهير وتعليم الجماهير من الوسط أو البيئة ، كما غيرت من النظرة والمستمعين ، وقضت على التمييز بين الفنون الشعبية والفنون الجميلة . وانك لتجد أن الاتجاه الديني في كثير من جوانب الحياة في القرن العشرين ، وتوفر وقت الفراغ وارتقاء الصناعات الترفيهية ؛ كل أولئك أزاح التعبير الفني عن النطاق الفني الذي نشأ فيه قدر كبير من التعبير إلى مجال التسلية أو الاعلام . على أن البحث عن الحقيقة الشعاعية وراء الدين - أي دين ، ووظيفة الفنون في الكشف عن الامكانات البشرية ، وفي فتح باب الأمل في وجود نظام مطرد ، وفي الانقاذ من الألم والفشل ، بقيت كما هي دون أن تقل الحاجة إليها الآن عنها في الماضي .

وأنثرت النزعات الجديدة على مكان الفنان في المجتمع ، ووسعت الطبقة الاجتماعية التي كان الفنان يخرج منها في سائر الزمان . وربما كما أن مكان الفنان ، بدوره ، أثر على النزعات التي تبلورت . وربما كان الفنان بعيدا عن التيارات الأساسية في مجتمعه ، كما كان الحال مع كثير من الفنانين في الغرب ، وقد ينساق إلى الاسهام المباشر في التغيير الاجتماعي في المجتمعات الثورية في روسيا والصين ، والحركات القومية النشيطة في البلاد الراضحة تحت نير الاستعمار ، وقد يكون حاميا لفن تقليدي ، كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية اليابانية المعروفة باسم « نو No » ، وربما كان أحد الأفراد الكثرين المنتشرين في العديد من الثقافات المختلفة ممن جمعوا بين الاسهام الفعال في الحياة الجديدة ، ومحاولة المثور على معناها ومحاولة التعبير عنه ، وقد اعتمد اعتمادا متزايدا على لون أو آخر من ألوان التأييد الشعبي للفنون .

وما إن انقصف القرن حتى بدأ الفنانون في مختلف أرجاء العالم

يدركون في وعى ذاتي أكبر أن لهم - مهما تباينت نغافاتهم - لتطلعاتهم ومشاكلهم المشتركة . وائر تاجج الروح القومية على كثير منهم في تجاربه مع المواد ومع الشكل ، على أنهم في الغرب وفي الشرق على حد سواء ، انتعشوا بما اشتقوا من أشكال وصيغ من مختلف أنحاء العالم . ونجد ، على الرغم من الشعور القومي وحواجز اللغة وسائر المصطلحات ، والأيدولوجيات السياسية المتصارعة التي امتدت الى الآراء المتباينة عن وظيفة الفنون في المجتمع ، نجد أنهم - أي الفنانين - وجمهور نظارتهم ومستمعهم قد ازدادوا مع الأيام علما ودراية بعضهم ببعض ، على مستوى العالم بأسره . ويات للأفلام نظارة في طول العالم وعرضه ، وعرضت في الاحتفالات الدولية ، وقدمت « الجمعية الدولية للموسيقى المعاصرة » أعمالا للمحتين جدد في مختلف الأقطار ، وكثيرا ما عقدت المؤتمرات للكتاب العالميين . وظهرت فرق الرقص الأمريكية والسيامية في رانجون في وقت واحد ، على حين أصبحت الرقصات والراقصون من جزيرة بالي في اندونيسيا ومن اليابان ( كابوكي ) ، ومن الهند مالوفين في برودواي ( حي الملاهي في نيويورك ) وفي غيره من الأماكن . ومثل المسرح الصيني والباليه الروسي ، على أوسع نطاق في لندن وغيرها من العواصم في الغرب والشرق على السواء . واستطاع كاتب مثل الشاعر الهندي رابندرانات طاغور ، الذي كان يكتب في المناسبات أن يتخذ له أسلوبا فريدا جعله جزءا مكلا لسائر التقاليد الثقافية ، كما هو الحال في ثقافته ، وبالأستعانة بالتصوير الفوتوغرافي الحديث اعتمد أندريه مالرو على الفنون القديمة والحديثة في كثير من الثقافات ومن أجزاء العالم لينقل في أصوات السكون Les Voix du Silence (١٩٥١) رأيه في أن « الفن كل الفن إنما هو الإنسان يتسامى فوق مصيره المحتوم » .

على أن التعبير ظل متباينا تباينا لا حد له ، على أساس من تعدد اللغات والمصطلحات البصرية والموسيقية التي شملت ثقافات العالم المتنوعة، ولذا تفسر الاحاطة بالنزعات التي نشأت طوال هذه السنين في نطاق الصفحات التالية . وقد أغفلت بالضرورة أعمال عدد من كتاب وفناني الدولة الأولى ، وعلى الأخص ما كتب منها بلغات غير واسعة الانتشار ، ولم يذكر إلا القليل للاستشهاد بها على الاتجاهات التي تناقش ، أو لأن أثرها كان عميقا بعيد المدى . ( ١ - ٢ ) \*

(\*) هذه الأرقام تشير الى الملاحظات المدونة في آخر الفصل (انظر ص ١٢٦) .



## الفصل الثاني عشر

(٣٥)

### الاتجاهات الأدبية والفنية في مناطق الثقافة الغربية<sup>(٢)</sup>

#### ١ - في مستهل القرن العشرين

في مستهل القرن العشرين كانت التغييرات الاجتماعية التي جاءت بها سياسة التصنيع ، والتغييرات الفكرية التي ولدها انتشار العلوم والتكنولوجيا - كانت هذه التغييرات وتلك تجد بالفعل تعبيراً عنها في الفنون .

ولم تعد التقاليد الكلاسيكية : اليونانية الرومانية ، واليهودية المسيحية ، تلك التقاليد التي كانت تزود الفنانين والكتاب الغربيين بالقواعد والأشكال الأساسية قبل عصر العلم وعصر الصناعة - لم تعد وسائل مرضية للفكر والتعبير (٤) . فقد جعلت نظريات القرن التاسع عشر في أصل الأجناس الإنسان جزءاً من الطبيعة ، لا خلقاً خاصاً ، ووجهت الأنظار إلى تصرفاته بوصفها تعبيراً عن دوافع بيولوجية ، بينما كانت تجادل في الآراء المتعلقة بالضمير والحظيثة ، تلك التي كانت أساس الأخلاق التقليدية .

وكان الاندفاع في الغنى إلى جانب التدنى إلى أشد مهاوى الفقر،

---

(٣٥) أسهم في إعداد هذا الفصل دكتور ملن د. لوكودود Dr. Helen D. Lockwood

المرء من الانسانية ، وعجز الأفراد وقلة حيلتهم في الحروب ، والالهام بأن الرقيق انسان ، وصراع مذهب العقلانية ، والكنيسة والأخوة المسيحية؛ كل أولئك كان قد خلق أزمة في الضمير ، وأنتج تغييرات اجتماعية تضمنتها رواية تولستوى «الحرب والسلام» ( ١٨٦٤/١٨٦٩ ) ، ورواية دستوفسكى « اخوان كارامازوف » ( ١٨٧٩ ) ، وأدار تولستوى نفسه ظهره لطريقته السابقة في الحياة ، وتنبأ في « البعث » ( ١٨٩٩ ) بنظام جديد للحياة الانسانية ونوع جديد من بنى الانسان .

وفى بريطانيا نجد سلسلة من الروائيين النقاد الواقعيين ، أمثال توماس هاردى ( ١٨٤٠ - ١٩٢٨ ) ، ووليم موريس ( ١٨٣٤ - ١٨٩٦ ) ، وجون رسكين ( ١٨١٩ - ١٩٠٠ ) قد فصلوا القول في تحطيم المجتمع الرقيق ، ويشاعة المدن الصناعية ، وفقدان المهارة والحيرة اللتين كانتا للانسان ، في آلات المصانع . وفضحت ، بلا شفقة ولا رحمة واقعية الروائيين الفرنسيين بعد « مدام بوفارى » ( ١٨٥٧ ) لجوستاف فلوبير Gustave Flaubert ( ١٨٢١ - ١٨٨٠ ) ، نقول ، فضحت التقليد المذهب ، أعنى وقار البرجوازية . وذلك الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن Henriik Ibsen ( ١٨٢٨ - ١٩٠٦ ) أركان هذا التقليد ، وهو الذى كشفت مسرحياته فى النقد والاحتجاج الاجتماعيين عن قساوة حياة الأسرة فى الطبقة الوسطى . وكان اميل زولا ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) فى كتابه Les Rougon Macquart فى عشرين مجلدا ، ١٨٧١ - ١٨٩٣ ) ، والكاتب الروسى مكسيم جوركى ( ١٨٦٨ - ١٩٣٦ ) فى كتابه نظرات فى « الأعماق الدنيا Lower Depths ( ١٩٠٢ ) - كانا قد رسما لحياة الاكوانخ صورة قائمة كالحية . وكانت ثورة العمال القادمة والحاحهم على حقهم فى الحياة هى نواة كتاب اميل زولا « Germinal » ( ١٨٨٥ ) وكتاب جرهارت هوبمان(\*) «النسلجون The Weavers » ( ١٨٩٢ ) .

وعبر المصور الهولندى فنسنت فان جوخ Vincent Van Gogh ( ١٨٥٣ - ١٨٩٠ ) ، عن الطاقة المتفجرة فى العمال البسطاء ، وفى الطبيعة حتى فى أعظم جوانبها نظاما ظاهريا وقدم بول جوجوان Paul Gauguin

Gerhardt Hauptmann ( ١٨٦٢ - ١٩٤٦ ) كاتب روائى ومسرحى وشاعر

للمانى ، فاز بجائزة نوبل فى الأدب ١٩١٢ .

( ٢٨٤٨ - ١٩٠٣ ) الى دنيا الفن في فرنسا منفذا الى عبوة الحياة  
البداية. ووجه الناقد الكاتب الدنمركي جورج براند George Brandes  
( ١٨٤٢ - ١٩٢٧ ) انظار العالم الى الفيلسوف الألماني نيتشه ، وقدم  
المؤلفين الاسكتلنديين والروس الى أوروبا الغربية . (٥)

وفي الشعر حل محل الأوصاف البليغة للشعور ألوان مركزة  
قصد بها الاثارة المباشرة للإحساس بالتجربة الفنية الفريدة في بابها ،  
عن طريق استعمال الرموز والاستعارات الجديدة . وانتشر أثر ستيفان  
مالارمي Stéphane Mallarmé (شاعر رمزي فرنسي. ١٨٤٢-١٨٩٨) وجان  
أرثر رمبو Jean Arthur Rimbaud ( شاعر رمزي فرنسي ١٨٥٤ -  
١٨٩١ ) . وسعى مالارمي الى تنقية اللغة من الاستعارات الميتة والمعاني  
المبتورة غير الموصولة ، بنية الوصول الى الموسيقى العذبة للألفاظ ،  
وسعى رمبو الى ايجاد صيغ واللوان حرة زاخرة بالمعاني المتداعية ، بدرجة  
يمكن معها التعبير عن الاضطراب الكامل للصراعات الباطنة .

أما في الفنون المنظورة ، فما ان جاءت سنة ١٩٠٠ حتى كان  
أوجست رودان Auguste Rodin ( مثال فرنسي ١٨٤٠ - ١٩١٧ ) قد حول  
النحت من الأشكال الجامدة ذات الشنايا الزخرفية التقليدية التي أقرها  
الأكاديميون ( أصحاب المدرسة الأكاديمية ) الى أشكال تتميز فيها  
الخصائص ، ويتمثل فيها النشاط والحركة . وكان سر تأثيره يكمن في  
جمعه بين القوة والعقل ، وبين الايمان بالانسان والالتصاق بالطبيعة .  
ولقد فتح تفسيره البارز الجديد للحركة وللسطوح المتصلة بالمرکز  
الداخل - فتح الطريق للحركات التي قامت في عشرات السنوات التي  
تلت ، على الرغم من أن هذه الحركات وهي الكلاسيكية الحديثة  
Aristide Maillol ١٨٦١ - ١٩٤٤ ، و Charles Despiau ١٨٧٤ -  
١٩٤٦ ، ثم التكعيبية والتجريد المضيء - على الرغم من أن هذه جميعا  
خرجت عن خشيونته وجبه للطبيعة ( اللوحان ٣٣ ، ٣٣ ب ) .

وكانت قد بدأت أشكال جديدة في التصوير تحل محل التصوير  
على أساس المذهب الطبيعي « ومحل الخداع البصري للمنظور ، مما تميز  
به الفن الغربي منذ عصر النهضة ، وتناولت سلسلة من المصورين  
الفرنسيين ابتداء من ادوارد مانيه Edouard Manet ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ )  
حتى كلود مونيه Claude Monet ( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) وجورج سيرات  
( ١٨٥٩ - ١٨٩١ ) ، وبول سيزان Paul Cézanne ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) ،  
وغيرهم من بعدهم - تناولوا مسألة الشكل عن طريق دراسة علاقات

الانطباعات التي تتركها المراثيات فيهم ، وسير آخرون أغوار احساساتهم الداخلية مباشرة ، كما فعل ادوارد منش Edward Munch ١٨٦٣ - ( ١٩٤٤ ) في الترويج ، وارنست لدفيج Ernest Ludvig Kirchner ( ١٨٨٠ - ١٩٣٨ ) وفاسيلي كاندنسكي ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) وغيرهما في ألمانيا ، ومهما يكن من أمر طريقة معالجتهم ، فقد كانوا كلهم يحاولون أن يعرضوا ، لا المظهر الخارجي ، ولكن نظرتهم الى الواقع الأساسي . ومن ثم أصبح تفسيرهم هو في حد ذاته المنظور ، وتحولوا عن التقليد الحرفي الى استخلاص عوامل معينة : الضموء ، الخطوط ، اللون ، السطوح ، رموز الشعور . ومن ثم مهد الطريق ، في عشرات السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ، من الناحيتين الفلسفية والعلمية ، لنمو الفن المجرد ولنمو تفسيرات جديدة للصور الانسانية . ( ٦ - ٧ )

أما في الموسيقى فقد كان للملحنين الألمانين ريتشارد فاغنر Wagner ( ١٨١٣-١٨٨٢ ) ويوهانس برامز Johannes Brahms ( ١٨٣٣ - ١٨٩٧ ) أتباع مخلصون . وعدلت سمفونية القرن التاسع عشر ، وبدأت أشكال جديدة تنبثق . وساند برامز التقليد القديم الكلاسيكي ، ولكنه وضع الشكل بأسلوب عاطفي حسي ، مشتق من بهجة الأغاني الشعبية وأغاني العجر الألمانية من ناحية ، ومتأثر بجو الحياة في فيينا حيث كان يقيم ، من ناحية أخرى . وساد تأثير أوبرا فاغنر عالم الموسيقى بأسره : أعنى فكرته عن وحدة الفنون ، وفرقة الموسيقى الكبيرة ، وتركيبه المعقد في الفواصل الموسيقية المعبرة التي تؤدي الى استمرار التداعي النفسى ، وحرية الجريئة في تعدد الألحان . والحق أنها (أوبرا فاغنر) أثرت حتى في فرق موسيقى نيقولاى رسمسكى كورساكوف Nicolai Rumsky Korsakov ( ١٩٠٨ ) ، وهو من زعماء المدرسة الوطنية الروسية الناشئة . وقد تنوعت الأوبرا ذاتها تحت تأثير القومية ، لتشمل التاريخ القومي ، الأساطير ، الرقص والأغاني الشعبية ، ولتعبّر عن هذه جميعا في أصالة واستقامة تتميز بهما فرق العازفين ( مودست موسورجسكى Modest Mussorgsky ١٨٣٩ - ١٨٨١ ، وبوريس جودونوف Boris Godunov ١٨٧٤ ) ، ومجموعة متعاقبة من الأوبرا لرسمسكى كورساكوف وعدلت الأوبرا الإيطالية من شكلها التقليدى لتعبّر ، بصورة رومانسية أو خيالية في البداية ، ثم بصورة أكثر واقعية عن احساسيس المجرة والكراهية لدى جمهرة الناس ( بيثرو ماسكاني ١٨٦٣ - ١٩٤٥ في كافاليريا رستيكانا Cavalleria Rusticana ١٨٩٠ ، رجاكومو بوتشيني ١٨٥٨ - ١٩٢٤ في مدام بترفلاي Madame Butterfly ١٩٠٤ ) وبلغت

الأوبرا عند جوسب فردى Giuseppe Verd. ١٨١٣ - ١٩٠١ مستوى  
عاليا من المهارة فى التمثيل ومن وضوح الفرقة الموسيقية فى تفسير  
الموضوعات المأخوذة عن شكسبير ( عطيل ١٨٨٧ ، فولستاف ١٨٩٣ ) •

وكانت السمفونية قد اتسع نطاقها فصارت تعبر عن حزن شخصى  
لا حد له ( بيتر تشسكوفسكى Peter Tchaikovsky ١٨٤٠ - ١٨٩٣ فى  
« السمفونية الثالثة » ١٨٩٣ ، أو عن نشوة التصوف ( الاسكندر  
سكرىابن Scriabin ١٨٧١ - ١٩١٥ فى « السمفونية الثالثة »  
القصيدة السماوية The Divine poem وفى « السمفونية الرابعة »  
قصيدة النشوة room of Extasy وقد استخدم سكرىابن تطابق الأنغام  
استخداما جديدا كل الجدة واستحدث للتركيب الكلاسيكى فى جوهره  
آثارا جديدة • وتوسع فيها جوستاف مهلر Gustav Mahler ١٨٦٠ -  
١٩١١ لتشمل فرق ترومب مزدوجة من الآلات ومن الأصوات البشرية  
وآلات جديدة للايقاع ، فى محاولة جبارة للتعبير عن المغزى الدينى  
( السمفونية الثامنة ١٩٠٧ ) • وأدخلت قصائد الملحن المجرى  
فرانز ليست Franz Liszt ( ١٨١١ - ١٨٩٦ ) ومقطعاته ، وأوبرا  
الملحن الألمانى ريتشارد شتروس Richard Straus ( ١٨٦٤ - ١٩٤٩ )  
وقصائده الروائية الخيالية ، حيث كان يستخدم فرقا موسيقية أكبر  
حتى من فرق هاجنر ، وحكايات رسمسكى كورسكوف الشرقية ،  
والأساطير الفنلندية لجان سيليوس Jean Sibelius ( ١٨٦٥ - ١٩٥٧ )  
ومجموعات الرقصات والحركات الوجدانية لادوارد جريج Edward Greig  
( ١٨٤٣ - ١٩٠٧ ) - نقول : ان هذه أدخلت موضوعات جديدة ،  
وعجلت بمناقشات حول صلاحية الموسيقى ذات البرنامج ، عززت  
التعبير القومى عن الذات ، وتابعت حركة ترمى الى تحرير الموسيقى من  
تعدد الهارمونية المقامية وأحدثت تغييرات فى التركيب •

ووضع أساس الطرز المعاصرة الجديدة باستخدام بعض المواد  
التي جعلتها الصناعة فى متناول الأيدى • وكان « قصر البلور » الذي  
أقيم فيه « المعرض الدولى » ١٨٥١ فى لندن قد عرف الناس بإمكانات  
الحديد والزجاج ، وكانت طاطحات السحاب الأولى قد شتمت ببروسها  
فوق مسقوف المدن فى الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر •  
وما جاء عام ١٩٠٠ حتى كان لويس هـ • سلليمان Louis H. Sullivan  
( ١٨٥٦ - ١٩٢٤ ) وفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright ١٨٦٩ -  
١٩٥٩ قد شرعا فى الولايات المتحدة فى تصميم مباني مكتبية ومنازل  
تغير وجه المدن الصناعية الناشئة •

ولما انطلق الأدب والفنون من قوابلهما التقليدية اتخذوا وجهتين رئيسيتين دلتا على المسارات التي صار من الميسور تعقبها في السنوات التالية • ونهج كثير من الكتاب نهجا عقليا • وارتضى برناردشمو ( ١٨٥٦ - ١٩٥٠ ) الوسط التكنولوجي القائم على المال على أنه المادة الخام المتاحة التي يجب صقلها ، واعتمد على دراسة التاريخ والاقتصاد والبيولوجيا في تكوين آرائه في التغيير الاجتماعي والتطور الانساني ، وأدى اهتمام أناتول فرانس ( ١٨٤٤ - ١٩٢٤ ) بالفلسفة الى التشكك الديني والايان بتقدم الانسان دون تدخل أى معبود أسطوري شخصي ، وقام المصورون أمثال سيرات Seurat وسيزان Cézanne بتجارب لتطبيق طبعيات الضوء وقواعد الهندسة •

وفي مواجهة هذه الجهود العقلية للعشور على الحقيقة الطبيعية والتعبير عنها ، ثارت عدة نزعات متباينة ، وتجمعت في اتجاه نحو الرومانسية • وفي عقود الستين التي سبقت ١٩٠٠ • وتحت تأثير حركة الفنون والحرف الانجليزية التي بدأها وليم موريس في ١٨٧٠ ، ظهر أسلوب يعرف باسم Jugendstil ( وعرف في فرنسا وانجلترا باسم الفن الجديد ) وقد عبر هذا الأسلوب عن ثورة واعية ضد الأساليب التاريخية، ودعامة التكنولوجيا الصناعية والعقلانية • وقد اتخذ صورا كثيرة في الكفاح من أجل الوصول الى لغة أو معجم معاصر ، ومن أجل الأصالة ، وبخاصة في فنون الرسم والزخرفة المعمارية والداخلية ، وكان عنصره الزخرفي ملحوظا على نطاق واسع في لوحات فنانين من أمثال فان جوخ ، وجوجوين ، وبيرر بونارد Pierre Bonnard ( ١٨٦٧ - ١٩٤٧ ) وجين إدوارد فيارد Jean Edouard Vuillard ( ١٨٦٨ - ١٩٤٠ ) • وفي بعض المعمار •

وعبرت ثورة ماثلة في الأدب عن نفسها باللجوء الى عالم من الخيال ، أو الألوان الزاهية في عصور خلت ، أو الى تمجيد الكتاب بوصفهم صفة مختارة لا صلة لها بالمجتمع العادي ( موريس ماترنك (\*) ) ١٨٦٢ - ١٩٤٩ هوجو فون هوفمانستال Hugo Von Hofmannsthal ١٩٢٩ ، ستيفان جورج Stefan George ١٨٦٨ - ١٩٣٢ ، ألان فورنييه ١٨٨٦ - ١٩١٤ ، ريكارد هك Richarda Huch ١٨٦٤ -

(\*) Maurice Maeterlinck كاتب مسرحي وشاعر بلجيكي ، حصل على جائزة نوبل في الأدب ١٩١١ •

١٩٤٧ • وجد كتاب آخرون ممن ولوا ظهورهم أيضا للعلوم الطبيعية وللعقلانية ولكن كان اهتمامهم أكبر بحقيقة الحياة الواقعية - جدوا في استقصاء الحقائق التي لم تكن قد كشفت بعد في انفعالات الإنسان وتصرفاته ، في الأزمات أو في حالة الجنون أو تحت تأثير الثقافة البدائية • ولقد فتشوا عن أشكال للتعبير المباشر ، عن أحاسيس الإنسان الذي انقطع من أصوله الاجتماعية ، وخضع للحظ والضعف ( جوزيف كنراد Joseph Conrad ١٨٥٧ - ١٩٢٤ ) ، أو الذي يلتبس بتجديد حياته بالسيرة وراء الغريزة أو الفطرة ( د. هـ لورانس D.H. Lawrence ١٨٨٥ - ١٩٣٠ ) ، أو الذي أرقه الاحساس بالضلال أو الانحلال أو الجنون في أوروبا ذاتها ( أندريه جيد André Gide ١٨٥٩ - ١٩٥١ ، جاكوب وازمان ١٨٧٣ - ١٩٣٤ ، جوستاف مايرنك Gustav Meyrink ١٨٦٨ - ١٩٣٢ وفرانز كافكا Franz Kafka ١٨٨١ - ١٩٢٤ ) •

وظلت كل ألوان التعبير الأدبي والفني - الكتب والصور والموسيقى الجادة - ظلت تجد مستهلكيها بين طبقة البرجوازيين المثقفين الذين كانوا يراعون الفنون ، والذين كانت مواردهم تمكنهم من الاستمتاع بها • فكانوا هم الأغنياء الجدد ، يشترون الصور ويعلقونها في بيوتهم ، وينفقون على المتاحف ، ويشتررون الكتب والمجلات ويقرءونها وهم المستمعون النظارة ، في حفلات الموسيقى والأوبرا والباليه والمسرح ، وهم الذين يمدونها بالعون • ( ٨ - ٩ )

وجاء الفنانون والكتاب أنفسهم ، بصفة عامة ، من نفس الطبقة البرجوازية • وكانوا يؤدون - شأنهم في كل المصور - مجموعة متباينة من الوظائف والأعمال : كفنانين بالمعنى الكلاسيكي « للفنون الجميلة » و « الأدب » أو مصممين لأشياء مادية ، من الكاتدرائيات أو ناطحات السحاب ، إلى الملابس واللعب ، أو ممثلين من مختلف المستويات ، من الأوبرا العظيمة إلى السرك ، أو مقدمين ومفسرين للمعلومات ، مما يترأص بين أختار آخر ساعة وعرض مبسط لنظرية علمية •

أما الذين تمثلوا تقاليد « الفنون الجميلة » على أنها مرادفة لنواتهم ، فقد اعتبروا أنهم محترفون نذروا أنفسهم للفن ، ميزتهم مهارتهم وتقدمهم في مهنتهم عن أعضاء سائر المهن والحرف وعن هواة الفن • ورأوا أن دورهم هو دور الباحثين الذين ينبغي لذلك أن يكونوا أحراراً في تقصى الحقيقة والتعبير عنها فيما وراء المظاهر ، بآية طريقة يمكنهم انتهاجها • فالفنان ، باعتباره روحاً حرة ، هو الكلمة

الأخيرة التي لا معقب عليها في المجتمع الحر ، ويستطيع المجتمع أن يحصل على نتائج بحثه فيفيد منها الاستنارة ، ويمتحنه ما يعيش به ، أو يفعله ويتبناه ، ويتركه ليكسب عيشة عن طريق تعليم فنه ، أو ليتجول به أو يشتغل بعمل لا يمت إليه بصلة ، أو يبقى معوزا وحيدا .

أما الذين عملوا كمصممين أو ممثلين ومنظمي حفلات أو مترجين فكان لزاما عليهم أن يربطوا أنفسهم مباشرة بالمجتمع ، لأن تمبيرهم وجد منافذه في الوكالات المشتغلة بالانتاج أو الترفيه أو نشر المعلومات . (١٠)

## ٢ - سنوات الابتلاع

تميزت السنوات الأولى من القرن العشرين ، وبخاصة عشر السنوات من ١٩٠٥ الى بداية الحرب العالمية الأولى - بانفجار التجريب في كل الفنون ، ففي هذه السنوات دفعت الى الأمام كل الاتجاهات التي كانت قائمة في مستهل هذا القرن ، كما تم بالفعل الكشف عن كل المبادئ التي برزت في أشكال التعبير التي تميز بها القرن العشرون .

وإن أن حطمت الحرب العالمية الأولى ايمان الناس بالسير المتصل نحو السلم والتقدم ، غرست روح التغيير ومعدله الأمل في نفوس الفنانين في أوروبا وأمريكا ، أكثر كثيرا مما غرسا الاضطراب واليأس . وبدأ أول الأمر أن تقدم التكنولوجيا قوى من الايمان أو الوثوق في التقدم . وكان من الميسور الآن ادراك مستوى من الحياة لكل الناس ، قصد به أنه من الممكن إتاحة الفرصة أمامهم ليستغلوا كل صفاتهم الانسانية ، وليصبحوا كائنات نامية حرة تمام البناء والحرية ، يمكنهم حتى أن يتطوروا من الناحية البيولوجية الى أشكال أسمى في الحياة وأكثر قدرة وملاسة لاستخدام العقل .

ولما أمعن الكتاب والفنانون النظر في مجتمعهم عن كثب ، وجدوا ، دون ريب ، أن التناقضات الصارخة في الثراء والفقر ظلت كما هي ، وإن اللجاج نفسه قد نزع الى أحداث التشابه بين الجميع ، وإلى صيغ الحياة بالطابع الآلى ، وإلى التلطف على التملك ، وإلى الجهد المضمنى ، وإلى التعويض عن ذلك بالانغماس فى الشهوات لا بتحرير الروح . وبدأ أن الانتاج والآلات صارت تعبد ، وكأنها آلة جديدة ، على حين أن الملاك والمديرين وموظفي المكاتب على حد سواء كانوا مسوقين بانتاج المعدل المطلوب للسوق ، أكثر منهم بالحاجة الانسانية المباشرة . وبدأ الفنانون



يحسون أن التكنولوجيا والعلم لم يكونا عوامل كبيرة للتحرير فوق كل شيء ، ويثرون على تجسيد الخيال لحساب الفاعلية والقدرة ، ومع ذلك آمن الكتاب المسرحيون مثل برناردشو ، والروائيون مثل هـ . ج . ولز ( ١٨٦٦ - ١٩٤٦ ) بأن المتعلمين ربما أمكنهم أن يستخدموا ذكاهم لعلل العلل الاجتماعية حالما تتكشف ، وإن التطور الخلاق جزء من عملية الكون . وقد عبروا بهذا عن نظرة سائدة على نطاق واسع .

ولكن كلما أسرع التغييرات الخطي وازدادت عمقا ، انتشر الوعي بفقدان المستويات ، وبالحاجة الى توكيد حيوى للحق التصورى من جديد . وكان الفنانون فى أوروبا منذ القرن السابع عشر دائبين على التغيير عن طريق العلم التجريبي ، وكان عليهم أن يكتشفوا طرقا للتعبير عن مجموعة متزايدة متبدلة من النظم ، ولم يعد ثمة طراز رائد أو رئيسي مثل القوطي أو الباروك (\*) أو المسرحيات البطولية .

ولما أتت كسوف بلانك وأينشتاين فى القرن العشرين بانقلاب أعقق فى العلم ، اعترف الناس بأن شيئا خطيرا قد حدث يمكن أن يهز الصالم ، ولو أنهم أيقنوا أنهم لم يفهموه . وبينما بدأ علماء الفيزياء ينظرون الى قوانينهم العامة - لا على أنها صادقة اطلاقا . بل صادقة فى نطاق حالة معينة - كان الفنانون قد بدأوا يبحثون وسائل للتعبير عن العلاقات المتغيرة . وأصبحت « النسبية » فكرة تطبق على كل شيء تقريبا . ودفعت المضامين الظاهرة للنظريات الجديدة واختلاط المعايير ، بالفنانين الى تعبير تتزايد فيه الثورية . وكان الزمن « بعدا » أدخل بطرق كثيرة مختلفة ، واحتاج الأمر فيه الى لغة تلائمه . وصارت الحركة وخطوط القوة أكثر أهمية من الكتلة . فجرى اختيار القيم عن طريق التجريب الذى حطم هو نفسه قيود العرف والتقاليد .

وفى مجال العلاقات النفسية ظل الكتاب والفنانون يسبرون على نهج جان جاك روسو ووليم وردز ورت ، وفيودور دوستوفسكى ( روائى روسى ١٨٢١ / ١٨٨١ ) ، أولئك الذين كانوا قد كشفوا عن طريق الملاحظة والتصور المباشرين الواعين وعيا ذاتيا عن جوانب كثيرة من طبيعة الانسان : من الادراك البسيط الى أعماق الانارة الخفية . وبدأ الآن ادراكهم أن المعرفة تأتي عن طريق تجربة الحواس ، وأن البيئة

---

Baroque (ع) طراز فى العمارة أو الفن يتميز بكثرة الزخارف والخطوط المنحنية ، أكثر منه بالمستقيمة ( ١٥٠ - ١٧٥٠ ) .

تؤثر فى سلوك الانسان ، بدأ يتأكد ويثبت بفضل علم النفس التجريبي ، وما أتى به من ايضاحات وبيانات عن الانفعالات المنعكسة الكيفة • وكان لاستقصاءاتهم النفسية هذه قوة دافعة أكبر فيما أتى به فرويد من دليل على أن هذا التكيف يستمر فى مراحل مبكرة جدا من الحياة ، وأن دافعا أساسيا خلافا - أعنى الغريزة الجنسية - يعبر عن نفسه بطرق رمزية مختلفة فى الحياة اليومية وفى الأحلام •

ومع ذلك فانه فى هاتيك الأيام ما كان ليوناردو دافنسى أوجيتهه ليستطيع أن يدرك كل الثورة العلمية والانسانية فى عصره ، أو يجرب تجريبا علميا ، ويقوم بأعمال فنية عظيمة • ولقد أحس الفنانون والكتاب بأثر التفكير العلمى ، ولكن نفرا قليلا كانوا هم أنفسهم يدرسون العلوم ، وكان ثمة استثناءات جليلة الشأن ، مثل المثال نوم جابو NaumGabo ( ١٨٩٠ ) ، والمصورين فاسيلي كاندسكى وبول كلى Paul Klee ( ١٨٧٩ - ١٩٤٠ ) • على أن الأثر الأساسى للعلم الجديد كان فى مناخ التغيير أكثر منه فى التطبيق المباشر للمعرفة العلمية •

وزج بالفنانين من مختلف الألوان فى مناخ التغيير ، وحاولوا التجربة تلو التجربة ، تحذوهم الثقة بأنهم ربما وجدوا منافذ لاقتحام مجالات الواقع الجديد ، وحققوا رؤيتهم هم الجديدة للحياة ، والتمسوا الدلائل على الكرامة الانسانية وهوية الانسان وشخصيته ، فى الثقافات الشعبية ، وفى طبقات المجتمع الجديدة وفى الأعماق النفسية الجديدة ، ووعيا منهم لمختلف ألوان الواقع أحسوا بالحاجة الى صيغ جديدة ، فحلل مصورو المدرسة التكعيبية الأشكال التى يمكن رؤيتها بالعين المجردة ، وفتش الانشائيون عن القانون العلمى وراء الملاحظات الخاصة ووصلوا الى تجريداتهم بطريقة رياضية ، أما التعبيريون فقد جردوا المشاعر مباشرة ، بصرف النظر عن الصور الخارجية • ولكنهم جميعا اختاروا صفة جوهرية ودققوا النظر فى مضمونها المستقل الخاص بها ، الذى لم يعد يحدد بالخداع البصرى للمسافة ، كما كان الحال فى المنظور القديم - بل بمجال القوة والزمن •

ورفض الكتاب - فى تصميمهم على استقصاء جوهر التجربة مباشرة وبسرعة - رفضوا البلاغة المملة فى الرومانسية وشعورها المبهم باللانهاية ، ورفضوا الواقعية والطبيعية الوصفيتين وكانوا مشغولين بأساليب لا تبغى التأثيرات الحسية من جديد ، ومزج الحواس بعضها ببعض ، وكل أنواع المشاعر العابرة كلما انتقل الاهتمام من دنيا الواقع

الى دنيا الاحلام والهذيان • واستخدموا صيفا تقديرية يمكن أن تكون قوية جديدة ، وكانوا يهدفون من وراء الصيغ الجديدة للتخصص الى استشارة الخبرة أو التجربة أكثر منهم الى وصفها أو التعليق عليها •

وعرف شباب الشعراء والملحنين والمصورين والمصارعين الموهوبين اقوياء العزيمة بعضهم بعضا ، وكونوا الجماعات ، واصدروا البيانات ، وانتجوا أعمالهم وسط تبادل حي فعال للأفكار والآراء • يقينا ، انهم احتقروا البرجوازية التي كان لزاما أن تكون مستمعهم ونظارتهم ، ولم يكتشفوا جمهورا جديدا في الجماعات الصناعية ، وكم وجد كثير منهم مشقة في جذب الاسماع والانظار اليه ، وأحيانا في توفير العيش • وعلى حين ازدهر بعضهم في امكانات العصر أحس كثيرون بأن الخيال الخلاق عرضة للهجوم والانتقاض عليه ، وأصبح جلاء التعبير بالنسبة لهم غاية في حد ذاته • ومن ثم ظهرت بالفعل أعراض الوهن • ورأى بعض المبدعين الذين غرسوا النشأة الأولى عوالم لا أمل لهم فيها ، وصار مارسيل بروسست الذي بدأ الكتابة في الهوية الشخصية الحية حياة خالدة في الذاكرة ، صار يضيق ذرعا ويستاء وينفر من الطبقة العليا المتدهورة التي يعيش بين ظهرانيها ، حتى رأى آخر الأمر أنه حتى الحب بينهم لم يجلب الا الدمار ، وفي النهاية نسيانهم بالموت ونسيانهم عن ذاكرة أى انسان آخر ، ولم يتخلف الا قيمة واحدة ، تلك هي كشف الاستار عن غرورهم في عمل فني ، بطريقة لا ترحم •

ومهما يكن من شيء ، فقد كان المناخ لمعظم الأحداث الناشئين في تلك الاعوام ، ميسورا أو في حيز الامكان ، وقد انهمكوا في نشاط ايجابي في الكفاح من أجل التعبير وتقبله • • وحتى الطبقة الوسطى القوية باتت أكثر استعدادا عما كانت عليه ، لقبول التغيير والاصفاء الى اصوات جديدة ، لأنها ربطت بمجلة القوة في التقدم الصناعي من ناحية ، ولأن ضمائر أكثر أعضائها استنارة أبت عليهم الا أن يروا يؤس الجماهير وجههم •

وسيطر على كفاح الفنانين والكتاب من أجل الحصول على أشكال جديدة للتعبير ، والوصول الى مستويات جديدة للواقع - فكرتان متعارضتان عن طبيعة الانسان ، العقلانية واللاعقلانية مع مداخل متميزة خاصة بكل منهما الى الحياة والفن :

وفي هذه السنين كما كان الحال في عشرات السنوات السابقة ، وفي السنوات التالية أمسك صف واحد من الفنانين والكتاب بالادوات

التي وضعها العلم في أيديهم ، وتبنوا فكرة العناء الموضوعية ، وفاموا في صرامة وشدة ، بتحليل أكثر ملامعة وأعظم عمقا من الناحية النفسية، وفتشوا عن نظام وغلاقات جديدة تحت النظم والأشكال التقليدية ووراءها . وعلى هذا النسق كانت التجارب المنتظمة للمصورين أتباع المدرسة التكيفية ، كما كانت روايات النقد الاجتماعي ، ونظريات الملحنين من أمثال أدولف شونبرج ، وبول هندميت Paul Hindemith ( ١٨٩٥ - ) وعمل المثاليين والمعماريين الذين سمو أنفسهم « الانشائيين » ( ٣ ) .

وفي الطرف الثاني كان ثمة كتاب وفنانون أنكروا وجود «العقلاني» أو رأوا أنه قد أغرقته « اللاعقلانية » في الإنسان ، ورفضوا منهج العلم، ونوع الحياة الذي أتى به العلم والتكنولوجيا . ورأوا أن الإنسان يستجيب لقوى لاعقلانية لامناص منها تعمل داخل الفرد وتثير أحاسيسه وعواطفه، وتوجد وخلة وهمية أو مبهمه مع الكون ، أو تعمل على التكرس الى حالة بدائية . وحاولوا أن ينقلوا مثل هذه الاستجابة باللفظ أو اللون أو النغم أو الشكل .

وصمدت الفكرتان جنباً الى جنب ، وتفاعلتا في تصير القرن العشرين ، فسيطرت الواحدة منهما أو الأخرى في مكان معين أو زمن معين، أو سادت في هذا الفن أو ذاك ، أو غلبت على عمل فنان نوعي . وجمع أعظم الفنانين - كما كان الحال في الماضي - بين الفكرتين ، وهكذا فعلت بعض المجموعات ، ومن أشهرها « بوهوس Bauhaus » في العشرينات من القرن ، حيث انضم المثاليون والمصورون من كلتا المدرستين الى المعماريين لابتداع المباني والأثاث وتصميمات المسرح ، وعرض ما يجب أن يكون حديثاً في تصميمه انسانياً في مقصده . ولكن النزعتين عملتا ، بصفة عامة، منفصلتين وفي وجهتين متضادتين واجتهد النزاع بينهما ، وباتت المساجلة بينهما أكثر إثارة بفعل التطور الفكري في ذاك الزمان ؛ ذلك التطور الذي حمل « العقلاني واللاعقلاني » الى أخاف وأعماق جديدة - هي المنجزات الرائعة الجبارة للعقل والتصور الملمين والوحشية المفزعة في الحرب والارهاب .

واستخدم الفنانون والكتاب في سنوات التجسرة العشرة تلك الأدوات التي كانوا يبتدعونها بصفة خاصة لكشف القناع عن المجتمع ،

(\*) مدرسة معادية لفئات في ألمانيا في ١٩١٩ بإزعامة والترجروبيوس - Walter Gropius عرقت بالتوفيق بين العلم والتكنولوجيا وبين الفن ، وتجربة استخدام المبادئ والزجاج وغيرها في البناء .

وتمزيق أية أعراف أو تقاليد أيا كان نوعها ، وللتنقيب عن معان وخبرة باطنة ، وأسوة بالواقعيين والكتاب والفنانين في القرن التاسع عشر . سطا الواحد منهم بعد الآخر على ما كان من النظم مرعيا أكبر رعاية ، وما كان من القيم معترزا به أكبر اعتزاز ، في المجتمع البرجوازي . وحاولوا أن يستغلوا مجرد العالم الطبيعي في تقصيصهم وتدقيقهم انظر في المجتمع ، كما كان المؤرخون يتفحصون الماضي عن طريق التواريخ « الموضوعي » . وبأخذهم كل الأفكار القديمة عن القيم ، وكل الطرق القديمة لوصف الحياة على أنها جميعا مجرد أعراف وتقاليد ميتة غير مقبولة ، ووضعوا كل شيء تحت الفحص « الميكروسكوبي » الدقيق بحثا عن بعض تفسير جديد يمكن أن يلتئم مع الواقع ويستثيره . وافترضوا أنه لكي يبلغ الإنسان ذروة نموه بوصفه كائنا بشريا ، فإنه ينبغي أن يكون قادرا على التعبير عن كامل طبيعته بما في ذلك الدوافع البيولوجية ، واعتبروا أن أية أخلاق لا تقوم على هذه الحاجيات تكون مناقضة لفكرتهم عن القيم الانسانية .

ولما نظروا الى مجتمعهم بصورا بملئين : عالم الفقراء وعالم الأغنياء : أولئك الذين قدر عليهم الكدح المتصل دون هدة وبلا انقطاع ، والبؤس والموت المبكر ، وأولئك الذين كتب لهم أن يصعدوا مدارج النجاح وينعموا بشمار الصناعة والتجارة . وراوا أن هذا المجتمع الصناعي لم يأت بالمشاكل المويصة من حيث الغنى والفقر فحسب ، بل أثار كذلك شكوكا خطيرة في قيم الحياة عند المحظوظين الناجحين . ومن ثم فحصوا بدقة الأسرة البرجوازية ، والعلاقة بين الآباء والأبناء ، ووحدة الزواج ، والدعارة ، والمهن والمحاكم ، والدين ، والملكية ، والنساء ، والجماهير . وأسهبوا القول في نسيج الحياة في المدينة الصناعية القبيحة الموبوءة ( الروائي الانجليزي أرنولد بنيت Arnold Bennet ، ١٨٦٧ - ١٩٣١ ) ، وأبرزوا حب التملك والصلابة لدى أصحاب الثروات في الطبقة الوسطى العليا ، وعجزهم التام عن فهم الحب أو الخيال الخلاق ، ( الكاتب الروائي المسرحي الانجليزي جون جالورثي John Galsworthy ، ١٨٦٧ - ١٩٣٣ ، في Man of Property ، ١٩٠٦ - والكاتب الروائي الألماني في أمريكا توماس مان Thomas Mann ، ١٨٧٥ - ١٩٥٥ ، في Budden Brooks ( ١٩٠١ ) ، وفتشوا حتى عثروا على قيم انسانية مخصصة في أولئك الذين ازدهرهم المجتمع : في أحط سكر ، وفي العاجز الذي يرثى لقبيله ، كما وجعلوا شرف الكد والعمل بين الفلاحين الذين يفلحون الأرض ( الروائي النرويجي كنوت هامسون Knut Hamsun ، ١٨٥٩ - ١٩٥٢ ، في

Growth of the soil ( ١٩١٧ ) ، وفى عمال المصانع ، كما وجدوا المأساة  
الكامنة والعظيمة فى الثورة الناشئة بين هؤلاء العمال ( مكسيم جوركي  
Maxim Gorky - « الأم » ( ١٩٠٧ ) ، وفضحوا سطحية أولئك  
الذين اشتغلوا بالإصلاح الاجتماعى ، الذين لم يتعرفوا على العلاقة بين  
التركيب الأساسى للمجتمع والحاجة البشرية ( برناردشو فى Major  
Barbara ( ١٩٠٥ ) .

وأوضح برناردشو وجهة النظر التى انطوى عليها هذا التمهيص  
وامعان النظر ، فى تعليقه على روايته عن الدعارة  
Mrs. Wurren's Profession

« ومهما يكن من أمر ، فإنه يجدر بى أن أنذر قرائى بأن  
هجماتى موجهة ضدهم أنفسهم ، لا ضد شخصيات مسرحية .  
انهم لا يستطيعون أن يدركوا تمام الإدراك أن وزر التنظيم  
الاجتماعى المعيب لا يقع فقط على أولئك الذين يدبرون بالفعل  
الحيل التجارية التى تجعل منها عيوب المجتمع أمرا لا مفر  
منه ، ولكنه كذلك وزر مجموع المواطنين الذين يستطيع  
رايهم العام ، وعلمهم العام ، وإسهامهم العام ، بوصفهم  
دافعى الضرائب فقط أن يستبدل بأكواخ سسارتوريوس  
Sartorius مساكن لا تقة وبمهنة السيدة وارن ( الدعارة )  
مهنة شريفة يحميها تشريع رحيم ، وحد أدنى أخلاقى من  
الأجور » (٤) .

ومع ذلك آمن شو بالحياة وبتطور الإنسان ، ولم تقوض روح  
السخرية الأكيدة فيه - وهى مخربة كما هو معهود - أركان اليقين ،  
وتفتح الطريق للاضطراب العصبى ، كما فعل توماس مان فى قصته  
الكلاسيكية Budden Brooks . لأننا نجد هنا أن ابن الأسرة البرجوازية  
الألمانية المتدهورة ، هو عينه الذى أصبح ناقدا ومتحديا لعالمه الذى يعيش  
فيه ، والذى يراه بمثابة حيوية ساحقة خلقة وحساسية فنية ، وبمثل  
هذه الحالة من زوال الوهم والإبصار بالحقيقة هجا هنريخ ( أخو توماس  
مان ) Henerich ١٨٧١ - ١٩٥٠ تقديس الألمان القاتل للسيادة  
والسيطرة فى الحياة العسكرية والحياة المدنية والمنزلية Professor Unrat  
Der Untertan ١٩٠٥ و ١٩١٨ .

أما الأعراف التى انتهكها الفنانون والكتاب فى عدوان أشد ما يكون

( ٤ ) برناردشو Preface to Plays Pleasant and Unpleasant ( لندن ١٨٩٨ )

العدوان ، فهي جريمة موضوع الجنس ، وصار المجال الخاص للقصة الفرنسية الجريئة الوقتة في القرن التاسع عشر مداراً أساسياً للاهتمام . وما كان صمويل بتلر ١٨٣٥ - ١٩٠٢ ليجرؤ على نشر قصة حياته *The way of all Flesh* التي كتبها في السبعينيات . وما بعدها ، ولم تظهر الا بعد وفاته في ١٩٠٣ . ولكن في ١٨٩١ حلم الكاتب المسرحي الشاعر الألماني فرانك فادكنك Frank Wedekind (١٨٦٤ - ١٩١٨) الصمت عن موضوع الجنس بمسرحيته *Frühlingser Wachen* وفي السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى أصبحت حكايات وروايات الكاتب المسرحي والطبيب النمساوي آرثر شنتزلر Schnitzler (١٨٦٢ - ١٩٣١) الذي استخدم تجرد طبيب فيينا في موضوع الجنس - أصبحت ذائعة الصيت في كل أنحاء أوروبا ، وكانت رواية د . هـ . لورانس *Sons and Lovers* نجاحاً أدبياً سريماً ، عندما ظهرت في ١٩١٣ .

وفي ارتيادهم لموضوع الجنس ظهرت على مر الأيام مجموعة من الروايات والقصائد والمسرحيات والقطع الموسيقية ، حللوا فيها العلاقة بين الوالد والولد الى اعماق البغض الدفين والعراك الذي لا يهدأ بينهما ، وتطرقوا الى العلاقة بين الأزواج والزوجات ، وذهبوا الى أن عري الأزواج باتت سريعة الانقسام عندما أصبح أمراً تقليدياً ، وعوق التعبير عن البواعث الخلقة ، قالوا : ان النساء والرجال على السواء كانوا يكافحون ليجتنبوا الفشل في الزواج . وكانوا جادين في اشباع حاجتهم ، ونظروا الى « المثلث المقدس » من كل الزوايا ، فيما عدا زاوية الأخلاق التقليدية - وجدانيا وواقعياً على أساس حالات الفشل الجديدة ، حين وجد العشاق ان اشباع شهوتهم المسدية حال بينهم وبين سائر العلاقات وسمى د . هـ . لورانس دوما وراء التعبير الإيجابي عن الجنس ، وما ينشأ عنه من حرية ترفع من قدر الحياة بأسرها ، ولم يجده في أولئك الذين ارتبطوا بالنجاح والقوة والمكانة المالية ، بل في العمال ، مثل عمال المناجم وحراس الصيد ، ولقد فتش عن هذه الحرية في أقصى أطراف الأرض .

واتجه تفكير عدد من الكتاب والفنانين - هتمنا كشيخو الفطاء من وجه عالمهم - الى أنهم رأوا في المجتمع البدائي حيوية وجمالاً كانت المدنية قد شوهتهما أو دمرتهما . وبخافز من المنشورات التي ازداد ظهورها في مجال الأنثروبولوجيا ، التاريخ الطبيعى للجناس البشرية ) ، وبعون من المتاحف الاثنولوجية التي أسست في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث أمكن فيها دراسة الأقمعة الأفريقية وغيرها من نماذج فن

الأقوام البدائية ، بحثوا عن دليل على أعماق القيم الانسانية وسط أناس لم ترعهم المدنية الحديثة . ولقد زودهم بحث سير جيمس فريزر *The Golden Bough* : ١٨٩٦ ، بالمادة والهب خيالهم . واستخدم المصورون الفرنسيون والألمان الآتنة الأفريقية لينقلوا ما رأوا في الوجه الانساني . واستلهم ايجور سترافينسكى *Igor Stravinsky* ( ١٨٨٢ - ) الاساليب الشعبية البدائية الروسية القديمة *Le Sacre du Printemps* ١٩١٣ ، ومجدد هـ . لورانس *The Plumed Serpent* ( ١٩٢٦ ) الوحدة بين الانسان والطبيعة في رموز هندو المكسيك وطقوسهم الدينية .

وفي ارتدادهم الى البدائية استعار الفنانون والكتاب اشكالا خارجية وألقوا بأمالهم وأمانيهم على الصورة التي تخيلوها ، فرسموها للحياة البدائية ، وقليل من الناس ، ان كان ثمة أحد منهم ، في هذه الفترة ، وبقينا فيما تلاها من تعرف على النظام الصارم والتقليدية القاسية والرمزية المعقدة في التعبير البدائي ، أو عرفوا أن يشاركونا مبدعيه رؤيتهم وعواطفهم .

ولما أمعنوا النظر في مكان الانسان في الكون واجهتهم الحاجة الى أن يرتضوا من الناحية العاطفية ما كان الناس ، منذ عهد كوبرنيكس *Copernicus* قد عرفوه عن طريق العقل ، وأن الفكرة التي سادت قبل كوبرنيكس من أن الانسان يتوسط الكون كانت باطلة وأن السموات لم تكن تنور حول كوكب الانسان ، توجهها عناية خيرة كريمة مستعدة للتدخل الى جانب الانسان ، أو لترتيب الأفلاك تبعا لمصلحته .

ولما واجهوا مشكلة مكان الانسان في « كون » لا يكثر ولا يبيأ ، رأى بعضهم - مثل توماس هاردى - أن الانسان عاجز حائر ، يتخبط مثل قطعة الفلين ، يطوح به الحظ والقدر الأعمى هنا وهناك ، تغلبه الطبيعة على أمره ، وتحطمه أهواؤه وانفعالاته . وفي مثل هذا العالم سادت المأسى والكوارث . ورأى آخرون - مثل مكسيم جوركى أو الروائي الدانمركي مارتن أندرسون *Martin Anderson Noxo* ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) ممن ساروا على نهج كارل ماركس - رأوا أن قدر الانسان لا ينفصل عن المجتمع الذي يكون فيه جزءا عضويا ، وأن المجتمع نفسه نتاج قوى محتومة تعمل بالمنطق الجدلي لاجراء انماط متوالية من الفعل ورد الفعل والتركيب . ورأى أولئك الذين ارتضوا فكرة الفيلسوف هنري بيرجسون من أن هناك قوة حيوية تجعل العالم يتطور تطورا خلاقا - رأوا الانسان جزءا مفردا في هذه « الشرارة الحيوية » .



وعلى حين وجد معظم الفنانين والكتاب أن الأسلوب المسيحي غير كاف في القرن العشرين ، أكد نفر من أبرز وأبلغ الكتاب الكاثوليك مثل بول كلودل Paul Claudel ( ١٨٦٨ - ١٩٥٤ ) في فرنسا ، وآخرون في غيرها من البلاد - أكدوا من جديد استمرار الفكرة الكاثوليكية في صلاحيتها وثبوتها . ولما ثبتت عزائم آخرين من الكتاب والفنانين في بحثهم عن فكرة مرضية جديدة عن مكان الإنسان في الكون فقد ساعد وثوق الفريق الأول على الأبقاء على أثرهم حيا .

واستمر الاندفاع الشديد في التجربة في تلك السنوات في كل عواصم أوروبا ، وفي مثل هذه المسارات في كل الفنون .

وفي باريس التي عرفت بأنها « مدينة النور » لأن كثيرا من الحركات الفنية تركزت فيها ، حدد معرض للمصورين الجدد أقيم فيها في ١٩٠٥ بداية التصوير في القرن العشرين وعرف هؤلاء المصورون « بالوحوش الضاربة » : *The Wild Beasts — Les Fauves* لاستخدامهم المفزع المحزن للألوان الزاهية - بدلا من المنظور - بمثابة قوى تحدد تكوين تصاويرهم . وكان استخدامهم للألوان نموذجيا للمبدأ الذي قدر له أن يسود كل تصوير القرن العشرين . ولم يكن المصورون يقلدون الطبيعة ، ولكنهم كانوا ينقلون وعيهم أو ادراكهم الخاص . ومن ثم أصبحت الصورة هي الهدف . وشوهوا بعض الأجزاء للتوكيد وحشوا الخيش بكتل كثيرة من الألوان لينتجوا رسوما أكثر من أن ينقلوا مسافات ، وأنجبوا أثرا عاطفيا عن طريق علاقات اللون بالتصميم .

وزهد أعظم الموهوبين من هذه المجموعة : هنري ماتيس *Henri Matisse* ( ١٨٦٩ - ١٩٥٤ ) ، وجورج براك *Georges Braque* ( ١٨٨٢ - ١٩٥٨ ) ، وأندريه دران *André Derain* ( ١٨٨٠ - ١٩٥٣ ) ، وموريس دي فلانك *Maurice de Vlaminck* ( ١٨٧٦ - ١٩٥٩ ) - ذهبوا بعيدا إلى ما وراء المراحل الأولى للون الصارخ . وأبدع كل منهم سلسلة من الأعمال التجريبية في التصوير أو النحت مرتادا جسم الإنسان ، والعاطفة الدينية والطبيعة ، وأحب ماتيس الحياة ، وعبر عنها دائما في أنشاط متناسقة ، وحاول جهده أن يعقها وأبرز فيها المعنى الأساسي ، كما يرى في الأشكال الخمسة « لرأس جانيت *Head of Jeannette* » ( ١٩١٠ - ١٩١٢ ) . وقال في «مذكراته للمصور *Notes to a Painter* » ( ١٩٠٨ ) تلك التي قرأها كثير من شباب المصورين : « إن أكثر ما يعنيني هو الجسم البشري ؛ ففيه أوفق أعظم التوفيق في التعبير تقريبا

عن الشعور الديني الذي أحس به نحو الحياة ، وفسر هذا بقوله انه يدرس وجهها واحدا حتى يستبين فيه « خطوطا تشير الى الجديدة الميعة التي تكمن في كل كائن بشري » . أما روال ، المؤمن العميق الايمان بالدين ، فقد استخدم التقنيات والمبادئ الجديدة في عمل مركبات شبيهة بالزجاج الملون في القزوين الوسطى ، ليتفد الى أعماق النفاق ، أو العذاب أو الجلاء الروحي . وأصبح براك Braque زعيما لحركة جديدة نشأت من الاحساس بالحاجة الى مزيد من البناء ( لوحة ١٣٤ - هـ ) .

وتبلورت الحاجة الى التركيب بفضل ما عرض عن الماضي لبول سيزان Paul Cezanne ( ١٨٣٩ - ١٩٠٦ ) ، وهي المروضات التي مثلت عمله غير المعزوف لمدة عشرين عاما ، وأصبح على الفور اماما مؤثرا ، حاسما في توجيه المصورين الى تدبر السطح والاسطوانة والكرة ؛ فبرزت مجموعة تحليل هندسة للأشياء : مائدة افطار وعليها الصحيفة ، « عارية » تهبط الدرج ، آلة - واستخلصوا من تقاطع السطوح وإعادة تقاطعها ومساقطها فراغا فوق اكتملتها المباشرة ، واختصروا عامل اللون الى اصفر خد ، وفصلوه عن التركيب . وقد اتفق أن عرفوا باسم التكعيبين وكان براك وبिकासو زعيما هذه المدرسة ، وفي العشرينات أصبح لزاما على كل فنان أن يكون على دراية بقواعدهم ؛ اذا كان عليه أن يصبح من أبناء عصره .

وجسدت لوحة بابلو بيكاسو ( ١٨٨١ - ) المعروفة باسم «غانيات أفنيون» Les Demeiselles d'Avignon ( ١٩١٧ ) ، الاتجاه الجديد . وفيها تخلى عن الأشكال المستديرة التحيلة والألوان الحفيفة المائلة للزرقة للبهلوانات والمهرجين الذين كان قد صور حزنهم في رفق واشفاق ، وبدلا منها صور الآن نسوة تحيلات مشوهات ، اتجهت وجوههن الحشنة ووجهين في وقت مما ، أو اتخذت شكل الأقنعة الأفريقية التي كان يقوم بدراستها . وبدأ براك يصور عدة وجوه أو جوانب في وقت واحد لشيء يراه . وابتدع جوان جري Guan Gris ( ١٨٨٧ - ١٩٢٩ ) أسلوبا احتفظ بالدقة الهندسية . أما فرنان ليجه Fernand Léger ( ١٨٨١ - ١٩٥٥ ) الذي تعشق الآلات والحويطة السائدة في العصر الجديد ، فقد كبر وبسط صور الانسان على أساس من قوة الآلات ( في شكل آلات أو أجزاء من آلات ) وجدد في قوة ألوانها الفاقعة ، ومن ثم نجده في وقت واحد بسط وأوضح في جلاء يستوقف النظر الطقوس اليومية مثل « النساء في الفداء » ( Le Grand déjeuner ، ١٩٢١ ) ، ( اللوحتان ٢٢ ، ٢١ ) .

وقد رفضت الصالونات هؤلاء المصورين في بداية الأمر ، ولكنهم عرضوا لوحاتهم مستقلين ، وأصبحوا يوما بعد يوم قوى أثر اكبر على التيارات الأساسية في فن القرن العشرين . ووضعوا أساس العمارّة الحديثة والتصميم الصناعي الحديث .

وازدهرت في بلاد أخرى حركات مماثلة ، ادّعت كل منها لنفسها قواعد ومبادئ خاصة . ففي إيطاليا أطلقت مجموعة يتزعمها الشاعر فيليبو توماسو مارينيتي Filippo Tomasso Marinetti ( ١٨٧٦ - ١٩٤٤ ) والمثال المصورى . بوتشينيوني ( ١٨٨٢ - ١٩١٦ ) - أطلقت على نفسها اسم « المستقبلين Futurist » واتمسوا اصطلاحا يتناسب مع المدن العصرية . وخرجوا ببيانات وأعمال تعبر عن فكرة أن قوة الحركة كانت الحقيقة الواقعة الجوهرية في الحياة الحديثة . وجاء في بيانهم الذى أصدره في ٢٠ فبراير ١٩٠٩ : « أن كل شيء يتحرك ، أن كل شيء يجرى ، أن كل شيء يتحول تحولا سريعا » ، ولجرب بوتشينيوني في بحثه تحليل العلاقة بين الزمان والمكان في « تطور الزجاجاة في الفضاء » Develpment of Bottle in Space ( ١٩١٢ ) ، وتناهل البرنزي أشكال فريدة للاستمرار في الفضاء Unique Forms of Continuity in Space ( ١٩١٣ ) . ( لوحة ١٣٥ ) .

وفي ألمانيا - كما هو في فرنسا - كانت البينتان ١٩٠٦/١٩٠٥ سنتين مشهورتين اقتدى فيهما الفنانون بالمدرسة « الجوانشية - أو الرئالية Les Fauves » في اصرارهم على أن الصبورة ليست نسيخة طبق الأصل من الأشياء ، بل انها كيان ذاتي ، بوصف كونها متبقة بطريق مباشر عن إحاسيس الفنان . وتأثرت بجذوعات تكونت في أنحاء مختلفة من ألمانيا ، لا بالشعراء الرمزيين والمصورين الفرنسيين الذين جاؤوا في أعقاب المدرسة « التأثرية الانطباعية » قسب ، بل كذلك بالتعبير عن العاطفة عند الرسام النرويجي أدوارد منك Edward Munch الذى عرضت أعماله في ١٩٠٧ ، والانفعاغ نحو التحسن الوجداني للخبرة الداخلية ( الطبيعة الكامنة ) من الكتاب التشرحي أمثال إيسن Ibsen وأوجست سترندبرج August Srinndberg ( ١٨٤٩ - ١٩١٢ ) والفيلسوف فردريك نيتشه ، ومدرسة التحليل النفسى في فينا .

وما ان حل عام ١٩١٢ حتى كانت المجموعة المعروفة باسم « الفارمى الأزرق Der Blaue Reiter » قد صاغت وبهرت في غزارة متخسة ( الفن الروحي ١٩١٢ ، الفارس الأزرق ١٩١٢ ) عن المبادئ المعروفة

باسم « التصويرية الألمانية » لتطبيقها على الرسم والموسيقى والدراما ، وكان فاسيلي كاندنسكى Vasily Kandinsky قد طبقها فى الألوان المائية المجردة الأولى . وكان كاندنسكى ، وفرانز مارك Franz Marc ( ١٨٨٠ - ١٩١٦ ) ، وأوجست ماك August Macke ( ١٨٨٧ - ١٩١٤ ) ، والسكى دولنسكى Alexy Dawlensky ( ١٨٦٧ - ١٩٤٢ ) ، وبول كليه Paul Klee - هم الرسامين الذين كونوا نواة هذه المجموعة ، وتحدث آرنولد سكوبنبرج عن الموسيقى . ولقى مارك مصرعه فى الحرب العالمية الأولى ، ولكن بقى كاندنسكى وكليه زعيمى حركة الرسم التجريدى ، واعتمد الأول - كاندنسكى على البديهة أو سرعة الادراك ، على حين جمع كليه بينها وبين مزيد من الملاحظة والتحليل العقل .

وأحس هؤلاء الرسامون احساسا دينيا بالوحدة مع الكون ، ورأوا فى رسومهم - كما قال مارك بالنص « مجازات مصورة تعبر عن التصميم الخفى الغامض للكون » . واعتقدوا أنهم يستطيعون أن يجعلوا « الأحاسيس النفسية الباطنية » بارزة مرئية على الفور دون اللجوء الى صور العالم الخارجى ( الى الطبيعة المرئية والحقائق المادية ) ، أى أن القوة المجردة للون التفى الصافى طابقت الآثار النفسية للألوان الموسيقية ، ونظروا الى الرسوم التجريدية على أنها حركات سمفونية . ووجدوا فكرة العالم الفيزيائى عن مجالات القوة أساسا لأشكالهم عن توليد الحركة ، وذهبوا الى أن البرهان الجديد المستمد من علم النفس وعلم الحياة ( البيولوجيا ) قد أكد ايمانهم بأن للمشاعر الانسانية ليست الا انعكسات صحيحة للواقع . ولذلك لم ينفذوا ألى رسومهم باعتبارها تشويهات عشوائية مختلفة النظام ، بل على أنها تعبيرات جديدة عن خلق الكون .

وفى ١٩٠٧ وما بعدها ، فى روسيا كذلك ، كانت مجموعات مختلفة من صفار الفنانين تتحول عن « الطبيعة » . ولقد درسوا الفن الفرنسى ، وكذلك الفن الكلى الروسى القديم الذى راق فى نظرهم بسبب نزغته الى التجريد ، واستخدمه الخطوط ، والطريقة التى أوحى بها المنظر فيه بالحركة . واتجهوا أكثر ما اتجهوا الى التجريد الرياضى ( التجريدية الهندسية ) ، أو التعبير عن اللاموضوعى ، كما وصف « السوبر ماسى Super Matist » كازيمير ماليفتش Kasimir Malévitch ( ١٨٧٨ - ١٩٢٥ ) ، مربعه الأسود Black Square على أرضية بيضاء ( ١٩١٢ ) ، وأدخلت جماعة السوبرماتسية ( أولوية الاحساس الصرفة ) : ماليفتش ، فلاديمير تاتلان Vladimir Tatlin ( ١٨٨٦ - ١٩٣٠ )

والأخوان أنطوان بفرنر Antoine Pevsner ( ١٨٨٦ - ) ونوم جابو Naum Gabo مع مجموعة من المعماريين والمهندسين والرسميين في موسكو - أدخلوا مبادئ « المدرسة الإنشائية Constructionism » وكان بفرنر قد عمل إلى جانب التكعيبيين في باريس • وكان أخوه قد تجول في أنحاء أوروبا لدراسة أشكال الفن ، وكان قد درس كذلك الرياضيات والطبيعة والهندسة في جامعة ميونيخ ، ووضع نماذج ذات ثلاثة أبعاد لأوضاع رياضية • واعتبر الإنشائيون أن التكعيبيين والمستقبلين محدودون لأنهم لم يكونوا علميين إلى حد كاف • واعتبروا أن العرض الحاصل للجمال لا يمكن أن يوجد بوسائل كانت شخصية ذاتية أو داخلية فقط ، وقصصوا إلى التجريد المبني على الرياضيات ، والتضمن قانونا علميا ، وإلى الأشكال الملتزمة مع الصفات المعبرة للآلة التي اعتبروها مسيطرة غالبة في العالم الحديث ، وصنعوا تكوينات في الفراغ ، واستخدموا الصلب وسيلة لهم ، وكانت الأشكال حركية ، ووظيفية جزئيا ( ١١ - ١٢ ) • ( لوحة ٢٤ ) •

وثار المعماريون الرواد في بلاد كثيرة : مثل فكتور هورتا ( ١٨٦١ - ١٩٤٧ ) وهنري • س فان دي فلد Henry C. Van de Velde ( ١٨٦٣ - ١٩٥٧ ) في بلجيكا ، وه • ب • برلاج H.P. Berlage ( ١٨٦٥ - ١٨٣٤ ) في هولندا ، وتشنارلز رينيه ماكلنتوش Charles Rennie Mackintosh ( ١٨٦٨ - ١٩٢٨ ) في اسكتلندا ، وبيتير بهرنز Peter Behrens ( ١٨٦٨ - ١٩٤٠ ) في ألمانيا ، وفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright في الولايات المتحدة الأمريكية - ثاروا جميعا ضد تفضية تكوينات الصلب تفضية زائفة بزخرفة قلد فيها عصر النهضة وطراز باروك ، وشرعوا في تشييد مباني حكومية ذات جدران ملساء ، ومنازل تتفق مع مواقعها ومع حسن استخدام الإنسان لها • وأصر بيتر بهرنز في برلين على أن شكل المبنى يجب أن يلتزم مع المواد ، وأبرز هذا المبدأ في مصنع « توربينات » للصلب والزجاج لشركة الكهرباء العامة في ١٩٠٨ ، وأصر كذلك على أن يسمو بالتصميم الصناعي إلى مستوى أهر الصناع في الماضي • وبدأ أهم ثلاثة معماريين أوروبيين في القرن العشرين وهم : والتر جروبيوس Walter Gropius ( ١٨٨٣ - ) ولودفيج ميس فان دروه Ludvig Mies Van der Rohe ( ١٨٨٦ - ) ولكوربوزيه Le Corbusier ( ١٨٨٧ - ) • بدؤوا عملهم مع بفرانز • وأسهمت دراسة الرسامين التكعيبيين للسفرح والمستطيلات والمكعبات والألوان البسيطة في تطوير العمارة ، وخاصة بالدور الذي لعبه الرسام التكعيبى الهولندي بييت Piet Mondrian

( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) في تشكيل وتوجيه مجموعة « دى سيتل » De Stijl  
وبفضل ارتباط كوربوزيه مع ليحيه وتجاربه الخاصة في الرسم بالخطوط  
التكيفية ( ١٣ ) • ( لوحة ٢٥ ) •

وسارت التجارب في الأشكال الموسيقية جنباً إلى جنب مع مثيلاتها  
في الفنون البصرية • ولو أن المصطلحات الموسيقية فن أوائل القرن  
العشرين بدأت متأخرة نوعاً ما ، فقد تشابهت كثيراً مع الرسم في المدرسة  
التأثرية • ومع الشعر الرمزي في الأجيال السابقة • وجدد كلود ديبوسي  
Claude Debussy ( ١٨٦٢ - ١٩١٨ ) الموسيقى لفرنسا ، ومن  
ثم لأوروبا بجلبه أساليب « المدرسة التأثرية - الانطباعية » إليها •  
وحشدت أوبرا Pelléas et Mélisand التي ألفها ١٩٠٢  
نهاية سيطرة أوبرا فاجنر ، كما استحضر في ذهنه لحنه الشعري ،  
Le Mer « ١٩٠٥ تقلبات البحر ، وارتفاع الأرض ، والنقطة  
المضادة للضوء والرياح التي تداعب السطح ، والأعناق المظلمة الخفية •  
واستخدم وزناً ومقامات جديدة ، وأوحى أنغامه الطليقة وأوتاره غير  
التائفة بجو من الحرية ، وحمل تتابع أوتاره تعدد الألوان والحركة المتنقلة  
في الموسيقى وزود الموسيقى باصطلاح لتعبر مباشرة عن العواطف الرقيقة  
البشرية الزوال والأحاسيس المتفتح ، مما لم تكن قد وصلت إليه حتى هذا  
الوقت • وتعلم منه ملحنون آخرون موديس رافل Maurice Ravel  
( ١٨٧٥ - ١٩٣٧ ) الذي جعل له احساسه القوي بالتكوين والتناظر  
الفيح أعظم الأثر بين شباب الملحنين الفرنسيين ، وسترافنسكي  
بيلا بارتوك Stravinski Bela Bartok ( ١٨٨١ - ١٩٦٥ ) ،  
وإلف فوجان وليامز Ralph Vaughan Williams ( ١٨٧٢ - ١٩٥٨ )  
وجوستاف هولست Justav Holst ( ١٨٧٤ - ١٩٠٤ ) وجان  
سبيلوس Jean Sebelius ( ١٤ ) •

وأظهر أيجور سترافنسكي في موسيقاه الأولى أثر ابتكارات ديبوسي،  
وأضاف فرقة موسيقية كبيرة ، كما أضاف مقاماته المتحررة المبنية على  
التقليد الروسي • وقد أحضره إلى باريس عالم الرقص الروسي سرجي  
دياجليف Sergi Diaghilev ( ١٨٧٢ - ١٩٢٩ ) حيث كتب  
Oiseau de Feu في ١٩١٠ ، و « Petrusbka في ١٩١١ •  
وادخل هذا الباليه شكلاً جديداً كانت فيه الموسيقى والتجميل  
الصامتة بلايماءات في الرقص تركيباً متكاملاً ، وبلغت الأصالة الرائعة  
في الموسيقى • مع فن دياجليف المترف بوصفه مديراً - خلقت منهما  
نجاحاً مشيراً ، وهزنت « Le Sacre du Printemps » الجمهور

عندما عزفت لأول مرة في ١٩١٣ بإيقاعاتها الجريئة والغريبة وعنف القصة البدائي ، ولكنها في نهاية الحرب العالمية الأولى بقت ، وبخاصة لأعين الشباب ، وكأنها التعبير المقصود عن انتكاس أوروبا الى سفك الدماء بين ١٩١٤ - ١٩١٨ .

وفي المجر انساق بيلا بارتوك الى ديوبوسي في ١٩٠٧ حيث ظن ان موسيقاه تشبه الاغاني الشعبية . ولقد ساعد هذا على تخليص بارتوك من بعض الروح التقليدية وكتب أوبرا Duke Bluebeard's Castle ١٩١١ - ١٩١٨ . التي اعتبرت Pelléas et Mélisande مجرية ، ولكنه حينئذ استمر على نهجه الخاص دارسا ومستخدما الاغاني الشعبية في المجر ويوجوسلافيا والشرق الأوسط ، مقيما بين الناس ليجمع أغانيهم ، ونقل هذه الاغاني وخلق لها ألحانا ، وجمعا مع الفن الموسيقي في عمله الكورالي الأكبر في Cantata Profana ( ١٩٣٠ ) ، وهيا لها الحانها الخاصة ، وأجرى تجارب على طرق قديمة مختلفة ، وعلى نظرية انعدام الأنغام . وفي الحرب العالمية الأولى كان اتجاه أسلوبه واضحا ، ولو أنه لم يبرز الا في الثلاثينات ، كملحن لرباعيات شبيهة برباعيات بيتوفن .

أما جوستاف مالر الذي كان يلحن في فيينا على نهج برامز Brahms ورومانسية القرن التاسع عشر فقد ابتدع القصيدة السمفونية . وفي Das Lied von der erde ١٩٠٨ تتفاعل الأوركسترا والصوت البشري على نحو مسرحي مع ظلال نفسية في سلسلة من ستة أحداث استطراذية مبنية على الشعر الصيني القديم ، وهي تغطي كل ما قدر على الانسان حتى استسلامه العميق الأخير قبيل الموت . أما إرنولد شونبرج Arnold Schonberg الذي كان قد فهم طريقة فاجنر وتعمق في استخدامهما ، وذهب الى أبعد منه في الحاجة الى قواعد جديدة للملحن ، فقد لحن بشكل تجريبي أكبر Pierrot Lunaire ١٩١٣ مستخدما « اللامقامية » والمفارقات الصارخة للتعبير عن التوتر والقلق اللذين أصبحا طابع القرن ومزاجه وكان يتبع التأثيرين الألمان ، وكتب في مجلة « الفارس الأزرق » مع كاندنسكي . وأدخل طريقة جديدة جذرية في الملحن مع لغة موسيقية رياضية معقدة تعقيدا شديدا ، مبنية على اثنتي عشرة نوتة مستخدمة في حلقات . وأثرت هذه الطريقة على الملحنين المتأخرين في القرن ، واستخدمها ببراعة تلميذاه البان برج Alban Berg ( ١٨٨٥ - ١٩٣٥ ) الذي جعلها وصفية من الناحية النفسية ، وأنظرون فون وبرن Anton von Webern ( ١٨٨٣ - ١٩٤٥ ) الذي جعلها أكثر هزلا وتجريدا .

وامتدت اليقظة الموسيقية الى فنلنده وتشيكوسلوفاكيا وانجلترا  
وغیرها من البلاد ، ووجه سيلیوس ، فی سلسله من السمفونيات ،  
الموسيقى الفنلندية الى الوجهة الكلاسيكية ، وادخل تعديلات هامة فی  
الشكل السمفوني . وازدهرت الموسيقى الانجليزية الاصلية من جديد  
لاول مرة بعد قرون عدة . وكانت مبنية على الموضوعات الانجليزية  
والاغاني الشعبية واستخدام الطرق القديمة والتقارب مع مزاج البلد .  
وأخرج فوجان وليامز فی *Fantasia on a Theme from Tallis* ١٩٠٩ ،  
أخرج إنجلترا من محاكاة موسيقى القارة ، حيث عمد الى تطوير شكلي  
لموضوع انجليزي من القرن السادس عشر ، وبفضل مقاماته الاصلية ،  
وعظمة الفرق الموسيقية وبهاائها الجاد . وكان هو وجوستاف هولست  
زعيمين رائدين فی ادخال مصطلحات جديدة للكورال والأوركسترا .  
وشجعت جميعات الترتيل والحفلات الموسيقية صغار الملحنين الذين أجروا  
تجارب فی آلات الفرق وفي الايقاعات المتقاطعة للأراجيز ، وموسيقى  
الترتيل الروائية ، والسمفونية والأوبرا . ومن بين هؤلاء نجح بنيامين  
برتن Benjamin Britten ( ١٩١٣ - ) بصفة خاصة ، فی استغلال  
الموهبة الانجليزية التقليدية ، موهبة اللحن .

ولم يكن الكتاب أقل من المصورين والموسيقين احساسا بالحاجة  
الى أشكال جديدة فحاولوا الاهتداء الى سبل للتخلص من التقاليد  
والدلالات التقليدية ، والتعبير عن أعماق شعورية جديدة لم تكن قد  
اكتشفت من قبل ، واحتاجوا فی محاولتهم هذه الى أدوات تعينهم على ارتياد  
آفاق غير عقلانية . وحلل مارسيل بروست ، فی بحثه عن الهوية فی  
الذاكرة أجزاء من نموذج وجداني ، سيظهر كثيرا فيما بعد ، كلما تكرر  
موضوعه الأساسی . وحاول الشعراء كتابة الشعر الحر ، والتمسوا فی  
اللغة ذاتها إمكانات عديدة حية ، اما بتجريد شعرهم من الزخارف  
اللفظية التي تحمل الصورة الدقيقة ، أو البحث عن مقابلات جديدة  
واستخدامها كرموز خاصة تهدف الى التأثير الموسيقي أكثر مما تهدف  
الى المعنى . وألح الكتاب الروائيون والشعراء الرمزيون ، مثلهم فی ذلك  
مثل المصورين - على أنه طالما لم يكن ثمة واقع أو حقيقة الا ما تفسره  
مدركاتهم ؛ فإن شكل القصة أو القصيدة هو الواقع والحقيقة ، وكانوا  
أيضا يمثلون اتجاه « الفن للفن » . كما هو واضح فی أعمال بول فاليري  
Paul Valéry ( ١٨٧٩ - ١٩٤٥ ) ومارسل بروست ، ووليم بتلر بيتس  
William Butler Yeats ( ١٨٦٥ - ١٩٣٩ ) ورنر ماريسا ريلك  
Rainer Maria Rilke ( ١٨٧٥ - ١٩٢٦ ) .



وارتاد الفنانون مختلف المجالات ، وهم مقتنعون بوحدة الفنون ، ارتادوا معا ميادين الترابط بينها . فصاغ الموسيقيون أعمال الشعراء الرمزيين بالموسيقى ، على حين أوضح المصورون النصوص . وصمم كثير من المصورين التكمييين « ديكور » بأليه دياجليف وظلت جماهير المشاهدين لأعمال الفنانين حتى الحرب العالمية الأولى أساسا ، كما كانت فى أخريات القرن التاسع عشر . واستمرت علاقة الفنانين بهم قائمة على الارتباط المادى أو المالى بين الفنان المنزل وبين فرقة الموسيقى المتوسطة الحال ورواد المسرح وزوار المتحف الى جانب من يشترون الصور المعلقة على الجدران والكتب .

أما الفرق الموسيقية الكبيرة فى عواصم أوروبا ، التى نظمت لتقدم للجمهور موسيقى جادة تقليدية الى درجة كبيرة ، فقد اتجهت الى تقرير برامج موسيقية كانت بالفعل معروفة ومقبولة . وكثير من الذين شهدوا هذه البرامج انما شهدوها على أنها لون من الطقوس أخذوا أنفسهم به ، دون أن يعكروا صغوم أى أمر مزعج . وكان على مدير الفرقة الذى برز على أنه من أهم الشخصيات فى تشكيل الموسيقى ، الى حد ما فى تشكيل الموسيقىقار الهاوى - أن يحدد نوع الموسيقى الذى يمكن عزفه .

واهتم بعض مديرى الفرق بالموسيقى الجديدة ، فكانوا يكلفون من يؤلفها أو يحددون بعض القطع التى يعزفونها بين الحين والحين وقد تحصنوا ببعض القطع الأسلم عاقبة . ولكنهم عودوا الجمهور يوما بعد يوم على أصوات أكثر جدية . واستخدمت الجمعيات الكورالية فى المدن، وفرق الترتيل فى الكنائس والحفلات الموسيقية - استخدمت هذه كلها الموسيقى الجديدة فى حدود ضيقة متشابهة ، ولكنها كانت بمثابة منفذ وحافز . ولكن الصعوبة فى تطوير مستمعهم وفى كسب معاش يقيم أودهم أزعجت الملحنين الرواد ، حين لم تعد تظللهم رعاية الكنيسة والبلاط . ولم يبدأ عزف موسيقى بارتوك على نطاق واسع إلا بعد وفاته . ولم يكتسب شونبرج شعبية قط ، على الرغم من تعاظم أثر نظرياته بين شباب الملحنين .

وكان المصورون والمثالثون فى وضع أشق من ذلك ، لأن الطبقة الوسطى التى كانت تستطيع ابتياع الأعمال الأصلية تطلبت لجدران منازلهم صورا يسهل ادراك مضامينها وتفى بفرض الزينة ، وتسمر الناظرين اليها . ولكن لا نظرة الفنانين الى الحياة ولا تجاربهم مع الاشكال، أوفت بهذه المتطلبات . ولو أن رسم صور الاشخاص ظل يزدهر فى المستويات التى هى أكثر ثراء فى المجتمع حيث كان اقتناء صور أشخاص

الأسرة رمزا للتباهي بالثراء الطارىء أو تكريما للشخصيات العامة ،  
فإن التصوير الفوتوغرافى الحديث جعل رسم صور الأشخاص أقل  
ضرورة للمحافظة على الشبه أى للدقة فى إبراز الملامح الحقيقية . وفى  
المباني التى شيدت وفقا للقواعد الوظيفية أو العضوية وضعف معالم  
الزخرفة التى كانت توضع من قبل عن طريق رسوم الجدران والنحت ،  
نقول وضعت هذه المعالم حيث أمكن استخدام مواد البناء نفسها فى  
صنعها . وكانت الكنائس تقلد الطرز القديمة الى أبعد حد . منسجمة  
فى ذلك مع التقاليد والفوق المصطلح عليه .

ومن ثم أصبح رسم الصور والنحت الحر شيئا شخصيا بالنسبة  
للفنان ، أحس فيه بالحرية فى أن يقول ما يكتشف من الحقيقة والواقع .  
ولم يكن جمهوره ماثلا أمامه وهو يعمل ، كما أن هذا الجمهور لم يكن  
يعنيه فى شيء . وكانت المتاحف أو المجموعات الخاصة بمثابة مستودعات  
أساسية لأعماله . وكانت الصالونات وتجار القطع الفنية هم الوسطاء  
بين الفنان والمالك . واقتبس بعض محدثي التراث تقليد الخبرة  
الأرستقراطية ، كهواية من ناحية ، وكعلامة على النجاح والتوفيق من  
ناحية أخرى . وبدأت بعض المتاحف فى عرض وفى شراء الأعمال الجديدة  
لفنانين معاصرين . وفى هذا النطاق أو المجال الخاص بات الفن ضربا  
من الطقوس لذاته فقط . وبات المتحف مثنى تدخر فيه الأعمال ، وبات  
الفنان باحثا منصرفا الى البحث ، لا يتجه الا حيث يقوده وحيه الباطن .

أما الكتاب فقد أبقوا من جانبهم على علاقة مباشرة بشكل أكبر ،  
مع من قرأوا مؤلفاتهم أو راوها ، ومن القراء ورواد المسرح من الطبقة  
الوسطى الذين رأوا حياتهم الخاصة وقد رسمت وفصل القول فيها  
تفصيلا . وصعد الجمهور أول الأمر بظهور برنارد شو ، وحاروا فى  
أمره : أيعتبرونه مهرجا أو رسولا نبيا ! ولكنه أصبح يوما بعد يوم  
مالوفا لديهم . وجعل جمهور القراء فى البداية من كشف الأستار عن  
النزعات الجنسية على أى مستوى جديد ، ولكنه عاد فتقبلها ، واحتجوا  
على الشعر المرسل ، كما احتجوا على الحب المكشوف ، ولكنهم كانوا  
يفقدون الإحساس بالثقة فى صواب موقفهم هم أنفسهم ، وفى خير  
مجتمعهم ، وكانوا مستعدين للاستجابة فى رضا ، بل وفى لهفة الى ما كان  
على الكتاب أن يقدموه من كتابات تنسم بالتشهير والتجريد وتجلج فيها  
الفراسة والحصافة .

• وثمة صلة تزايدت أهميتها : بين جمهور القراء والمستمعين

والمشاهدين ، صلة أوجدتها النقاد الذين ملأت كتاباتهم أعمدة كثير من الصحف الجديدة المخصصة للفنون ، كما ظهرت بشكل متزايد في صحف الرأي والصحافة اليومية . وكانت أحكام النقاد تعنى عند الفنان الفرق بين الرضا مع الوعد بدخل في الحال أو في المستقبل ، وبين الفضل والحجة . تعلم الجمهور المستقل الرأي الذى هو أقل ثقافة أن يسترشد بأرائهم ، ولكن الفنانين وجدوا أنهم ( أى النقاد ) فى بعض الأحيان قساة القلوب لا يرحمون ، وأنهم لا يحسنون ادراك الأشياء . ولقد ألف شونبيرج ذات مرة جمعية جديدة لفرق الموسيقى ، يجب أن توصد أبوابها فى وجه الصحفيين .

### ٣ - سنوات العشرينات وما بعدها

أنهت الحرب العالمية الأولى نهاية مؤلمة ، فترة التجريب الخلاق فى الفنون ، وقضت على الأمل فى التجديد الاجتماعى مما استهل به القرن العشرون . لقد هزت هذه الحرب كيان المجتمع الأوروبى ، وسخرت مما بقى من القيم التقليدية ، ومزقت جماعات الفنانين والكتاب الموسيقيين الذين كانوا قد عرف بعضهم بعضا ، وعمل بعضهم مع بعض . وعلى الرغم من أن باريس ظلت مغناطيسا يجذب الفنانين والكتاب الى شاطئها الأيسر ، فإن صورة «مدينة النور» خبا على مر الأيام ضوؤها . ومنذ الحرب العالمية الأولى فصاعدا أحس الفنانون والكتاب الأوروبيون أنهم قد أخذت بخنائهم أزمة ثانية ، وأنهم ورنة مجتمع مريض ، وأنهم غير واثقين من طبيعة الانسان ، ولكن واجههم برهان مخيف على اللاعقلانية فى هذه الطبيعة .

أما فى خارج أوروبا ، وعلى الأخص فى الأمريكتين الشمالية والجنوبية - وهى البلاد التى ظلت لمهد طويل عائلة على غيرها من الناحية الثقافية بعد الحصول على استقلالها السياسى ، فى هذه السنوات فإن هذه البلاد طرحت نير الاستعمار الثقافى . ذلك أن هزة الحرب والأزمة الأوروبية أثارتا فى الولايات المتحدة ودول أمريكا اللاتينية نزعات كانت آنذاك بالفعل كامنة فيها ، لترتد ثروات أرضها ، وشعبها وتقاليدها التاريخية وتعتبر عنها وعن مزايا ثقافتها القومية التى بدأ يبرز نجمها . أما الاتحاد السوفيتى الذى ولد العزم على أن يبنى بدوره مجتمعا جديدا فقد حشد الكتاب والفنانين بمثابة عمال يعاونون فى انجاز هذه المهمة ، وعلى أساس الفكرة الماركسية اللينينية عن المجتمع ، طور الاتحاد السوفيتى

مبادئ الواقعية الاشتراكية لتكون رائدة فى هذا العمل ، وانتهى الأمر بما كان من تطور ثقافى بشكل أو بآخر ، حتى الحرب ، الى أن يصبح سلسلة من تطورات قومية متقاربة ، ولكنها متميزة اكتسبت فى الخمسينات صفات متباينة تباينا ملموسا .

## ١ - أوروبا الغربية .

### ١ - أزمة الثقافة الغربية

ان أبرز ما نلاحظه فى أوروبا الغربية فى العشرينات وما بعدها هو القلق وعدم الثقة الى حد بعيد . ان قليلا من الكتاب والفنانين - خيما خلا أولئك الذين وقفوا أنفسهم على العمارة الجديدة أو نشر المعلومات ، أو بعض أشكال الترفيه العام - شقوا طريقهم ليمتلقوا تعلقا ايجابيا بتيارات الحياة الحديثة ، ولكنهم فى تعبيرهم عن الصراع أو العبث أو الفوضى ، غالبا ما جهروا بالخلل والهموم التى انتابت معاصريهم . ومحت أمانتهم الأمجاد والدعائم المصطنعة ، ومهدت الأرض لنمو جديد .

وبدت هجمات الفنانين فيما قبل الحرب على التقاليد والأعراف - تلك الهجمات التى كانت تبدو جريئة جذرية - بدت الآن وديمة هينة لينة ، أمام التفسير العنيف الذى أتت به الحرب ، كما باتت أشكالهم الجديدة مقبولة . بل مألوفة - بل ان الحرب كانت الآن أمانهم ليفسروها . وحتى منذ اللحظة الأولى لنشوب الحرب احتج كاتب روائى مثل رومان رولان Romain Rolland ١٨٦٦ - ١٩٤٤ عليها ، فى سلسلة مقالات نشرت فى ١٩١٥ Au dessus de la Mêlée « فيما وراء الصراع » . وفى شرح هنرى بابيس Henri Babusase ١٨٣٤ - ١٩٣٥ ( عملية الحرب تشريحا ، فى Le Feu النار ، وروى قراء بما أظهرهم عليه من راحة الدمار فيها . وفى السنوات العشر التى تلت الحرب ظهرت روايات ومسرحيات وقصائد مبنية على الكرامة العتيدة للجندي العادى ، أبرزت للبيان انتهاك حرمة القيم الانسانية فى حرب الخنادق ، وثارت ضد انفصام الإرادة فى رجال يفترض فيهم التحضر ، يشتغلون بالحرب ( أرنولد زويج Arnold Zweig ١٨٨٧ ) The Case of Sergeant Grischa وانتشرت على السنة الناس كتعليقات ساخرة تهكمية على ما استهلكته أو تكلفته الحرب من البشر عناوين مثل « كل شيء هادى » فى

الميدان الغربى : « أريك ماريا ريمارك ١٩٢٩ (أ) ، « ثمن المجد » : مكسويل أندرسن ولورنس ستالنج ١٩٢٤ (ب) ، نهاية الرحلة : روبرت هذريك شريف ١٩٢٩ (ج) وداعا أيها السلاح ارتست همنجواى ١٩٢٨ (د) » .

وفى الستين العشر التى أعقبت الحرب استلختم كثير من تجارب ما قبل الحرب فى التعبير على نطاق واسع - فى العمارة ، وفى انشاء مجلات أدبية وفى ازدهار النقد . وفى ظهور سبيل من الروايات والمسرحيات ، وفى الأعمال الناضجة التى أنتجها بعض مشاهير الملحنين والمصورين الذين ظهروا فى السنوات العشر السابقة للحرب . ولم تمد حرية التعبير منفذا ، بل شرطا كاملا الى حد أنها تترك الفنان فى حالة من الفوضى الفعلية ، يستوى فيها عبء الحرية مع قيود التقاليد ، فى أنهما أمران أحلاهما مر لا يحتل .

ومهما تضمن انفجار التعبير من روح التجويع فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن ، فقد عادت فانهارت بانهايار الاقتصاديات الرأسمالية ، وقيام الدول الاستبدادية المحتكرة لجميع الموارد ، وويلات الحرب العالمية الثانية وما صحبها من زعزعة وتقويض . وانخرط الكتاب والفنانون فى عداد الكم المهمل من المتعطلين أو اللاجئين من الارهاب النازى أو الدكتاتوريات الإيطالية والألمانية ، فوجدوا أن المجتمع الذى واجهوه يزداد فيه الاضطراب والارتباك فلا يحتل ، وأن وحشتهم أو عزلتهم فيه تزداد مع الأيام . كما أن أصوات أكثر فاكتر من كتاب أوروبا الغربية وفنانيها باتت أصواتا من المنفى . وأضاف تهديد عصر الفوضى والوحشية والجنون ، بعلم الحرب العالمية الثانية دليلا جديدا على الفوضى والوحشية والجنون ، وازداد كل هذا مع الأيام تفاقما وحدة .

١ - مرض المجتمع . وكلما سرح الكتاب والفنانون أبصارهم فى العالم المحيط بهم ، رأوا فيه مجتمعا مريضا من أساسه . وارتضى كثير من منهم قول سبينجلر المأثور من أنهم إنما يشهدون « انحلال الغرب » The Decline of the West ( ١٩١٨ - ١٩٢٢ ) ، لقد كتبوا عن الحرب روايات ومسرحيات نزعت عنها أمجادها ، وأى عقل أو منطق فيها ،

---

Erich Maria Remarque : All Quiet on the Western Front ( ١ )

Maxwell Anderson and Lawrence Stallings : What Price Glory? (ب)

Robert Cedric Sherriff : Journey's End (ج)

Ernest Hemingway : FareWell to Arms (د)

وتركوها مجرد عدوان عقيم على الكرامة الانسانية كما كتبوا سير نفر من عظماء الرجال أبرزوا فيها أخص تفاصيل حياتهم وصفاتهم البشرية غاية البشرية ، ومواطن الضعف فيهم . ( اميل لدفيج ١٨٨١ - ١٩١٨ ، ليتون ستراتشي ١٨٨٠ - ١٩٣٢ ) . ولما نبذوا الافتراض الذى كان قد ذهب اليه وغير عنه كتاب مثل برنارد شو . وه . ج . ولز . من أن « الرجل المتعلم يمكنه أن يصلح مجتمعه » ، فانهم رسموا للانسان فى خذلانه وبأسه ، صورة تدعو الى أعمق الأسى والاشفاق ، كما فعل **Kathe Kollwitz** ( ١٨٦٧ - ١٩٤٥ لوحة ٢٨ ) أو مثل جورج جروس **George Grosz** ١٨٩٣ - ؟ الذى صور ، دون شفقة أو رحمة ، قسوة الانسان ضد أخيه الانسان ، وأوسع المجتمع نقدا وتجريحا فى حلق وغضب واحتقار ، وفى شيء من الحطة . وخيبة الأمل .

وهاجموا تفتيت حياة المدينة والخلل الذى انتابها ، وأظهروا أن الانتاج الواسع والآلة انما يقضيان على المهارة ويخضعان العمال الى نظام مميت غير طبيعى يحول الفرد الى مجرد « انسان آلى » ( كارل تشاباك **Karel Capek** ١٨٩٠ - ١٩٣٨ R.U.R. ١٩٢٠ ) . ولقد سددوا ضرباتهم وسهامهم الى الطبقة العليا الزائفة والمجتمع البرجوازي الراضى عن نفسه ( مثل الدس هكسلى ١٨٩٤ **Chrome Yellow** ١٩٢١ ، جاكوب وزرمان **Der Fall Maurizius** ١٩٢٨ **Gacob Wassermann** ، فرنسواموريك **Thérèse Desquerproux** ١٩٢٧ **François Mauriac** ، ولقد نظروا فى سخرية وجزع الى مطامح « العالم الجميل الجديد » ( الدس هكسلى ١٩٣٢ ) الذى فتح أبواب العلم على مصاريعها . وعن ت . س اليوت **T.S. Eliot** ١٨٨٨ أخذوا الاصطلاح الذى دمج فيه النظر الثقافى بأسره ، ألا وهو « الأرض الحراب **The Waste Land** ١٩٢٢ ) . واختار توماس مان ، بشكل رمزى فى عبارته الخالدة عن مرض المجتمع الأوروبى وعلته ، اختار مصلحة للسبل بمثابة مجال يجرى فيه تشخيصه ، ويشير الى شخصية المهندس المادى الذى لا يستشعر العطف وكأنه المستبد المنتظر ظهوره فى المستقبل **The Magic Mountain** ١٩٢٢ .

وأحسن كثير من الفنانين والكتاب بأنهم مهددون بوسائل الاتصال بالجماهير والأعلام - الراديو ، الصور المتحركة ، المواصلات السلكية واللاسلكية والتسجيل ، والصحافة الشعبية - تلك التى خلقت جماهير جديدة لا يحصيها العد من المستمعين والقراء والنظارة ، وحطمت الحدود بين الفنون الجادة والفنون الشعبية . واتفقوا مع الفيلسوف الثقافى

الاسباني جوزيه أورتيغاي جاسي (Ortega y Gasset ١٨٨٣ - ) الذي رأى انهم انما واجهوا ثورة الجماهير A Revolt of the Masses ١٩٢٩ ، وذهب الى أن الجماهير انما استطاعت الهبوط بالنزول بانفون عن المستويات التي تطلبها الصفوة المتأززة من الجمهور في الماضي . وقد لخص الروائي الألماني أرنست تولر (Ernest Toller ١٨٩٣ - ١٩٢٩ ) ورطة الانسان في روايته « الانسان والجماهير Man and the Masses ١٩٢٩ » ، حيث طغى فيها دفع الجماهير نحو السلطة وضراوة الثورة على القيم الفردية الانسانية التي حاولت المرأة الرمزية الدفاع عنها ، وحيث وقف فيها كل من الفرد والجمهور ضد المجتمع القائم .

٢ - البحث النفسي : ولما ووجه الفنانون والكتاب هكذا ، بتزعزع الثقة واللامعقولة ، وبهذا الاحساس المرهق بمرض المجتمع ، وبالتهديد بأن هذه الجماهير الناشئة قد تقلب دنياهم رأسا على عقب ، جهدوا في لهفة وقلق بل أحيانا في يأس واستماتة في البحث عن معنى للحياة . وكان الفنان ، في التقليد القديم ، قد أبرز دائما بحثه عن نظرة متكاملة للشخصية الانسان وهويته ومكانه في الكون ، وللقليم الاجتماعية التي أقام عليها ما قدر له في الحياة ، أما الآن فقد تعاضم مطلبه بشكل مثير للأعصاب ، فتشعبت أمامه الطرق .

إن انتشار آراء فرويد ، تلك التي أصبحت جزءا من الحياة العقلية في العشرينات - أثار بحثا عميقا عن الطبيعة الباطنية في الانسان . وعلى الرغم من أن البعض - مثل د . هـ . لورنس - رفضوا آراء فرويد ، وحاولوا أن يحلوا محلها استقصاء علميا للوجدان ، فإن معظم الكتاب والفنانين استخدموا أفكاره كما فهموها - في تقوية نزعتهم الى التماس الحقيقة في الأعماق النفسية ، ولتركيز بحثهم في تشعبات الجنس .

وكان فرويد نفسه قد حاول أن يأتي باستقصاء وتحليل عقليين يتصلان بالسلوك اللامعقول للانسان ، وأن يجد من الوسائل ما يبيد به توجيه الدوافع اللامعقولة . وكانت نظرته الى « الجنس » بوصفه دافعا أساسيا - أوسع وأعم من المعنى الجسدي ( المادي ) الضيق للكلمة . ولكن الناس في مجموعهم ومعظم الفنانين والكتاب لم يأخذوا عن فرويد الا اكتشافه لسلوك اللامعقول ، ولم يأخذوا عنه تناول المعقول له ،

ويبحثوا عن أساس التصرف البشرى ، وتقنن الانسان في سعيه نحو الاشباع المادى لنبواعت الجنسية .

وهكذا واصل الفنانون والكتاب في العشرينات وما بعدها . استقصاء علم النفس للجنس ، واطهار كوامنه الى أعماق أبعد ، وقد كان في عشرات السنين السابقة جزءا من البحث عن الواقع والحقيقة . وعلى حين كانت الأعمال والمؤلفات السابقة قد نزعَت قناع الرقة والكياسه ، وكشفت عن المجتمع الذى يخفى نزواته وشهواته تحت أسستار نظام الدعارة والبغاء ، وهاجمت الزواج التقليدى وأبرزت حالة الخداع والتضويه والتوتر الداخلى غى الأسرة البرجوازية التى صورت على أنها عدو للحب والفن ، فقد بقيت هذه كلها بصفة عامة فى طبيعة التفسيرات والتعليقات الاجتماعية ، على الرغم من أنها غالبا ما غلفت فى مصطلحات نفسية أو سيكولوجية .

وبتأثير فرويد ، حاولت المدرسة السيكلوجية ، فى الرواية والمسرحية والرسم ، أن تستوحى الطبقات العميقة من التجربة ، وبخاصة الاحباطات الناشئة عن الكبت فى الطفولة الأولى . وحاولت مدرسة يونغ أحد تلاميذ فرويد ، أن تستوحى الأنماط الكبرى المتأصلة فى ذاكرة الجنس البشرى . فالصراع العائلى ، وبخاصة صراع الأب والابن ، قد تناولته الأعمال الفنية مرارا وتكرارا ، على أساس « عقد أوديب » ، أما باعادة صياغة الأسطورة اليونانية على نحو عصري ( كما فعل جان بول سارتر ) ، أو يعرض متكرر فى ثوب العصر لحب الابن لأمه ، ورغبته فى قتل أبيه ( كما فعل أوجين أونيل ١٨٨٨ - ١٩٥٣ ) . وكان جويس ( ١٨٨٢ - ١٩٤١ ) فذا فى تطرفه وموهبته بين الكتاب الكثرين الذين صوروا العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة فى أدق تفاصيلها ، ووصلوا بين هذا الواقع الجنسى والشخصية الكاملة لبطل الرواية . أما بروسست وجيد وغيرهما ، فقد طرقتوا فى كتاباتهم موضوع الشذوذ الجنسى ، حتى بات من المألوف على نطاق واسع علاج هذا الموضوع الذى كان محرما من قبل . وكان تأكيد الحافز الجنسى ، أو الاثشفال به ، يشيع فى كثير من لوحات بيكاسو ، ومن تأثروا به ، وهم كثيرون . وقدم ألبن برج Alban Berg فى الأوبرا التى ألفها « Wozzek » ١٩٢٣ لمستمعيه احساسا مباشرا بالغيرة الهوجاء ، اذ استخدم لها بناء شبيها بالتحليل النفسى ، فى عرض حالة طبيب عسكرى وضابط يعاملان رجلا ساذجا على أنه مريض ، ويكشفان عما به من مشاعر المثلث والاحباط ، وامكانات عدوانية ، حتى تدفع به الغيرة الى قتل زوجته وإغراق نفسه .



أما الدادائيون (١) Dadaists ١٩١٦ فقد اختاروا هذا الاسم عنواناً عليهم ، لأنه يعبر عن الاحساس بخلو الحياة من المعنى ، على نحو غير مقبول . وكان أندريه بريتون André Breton ( ١٨٩٦ - ) زعيم الحركة السريالية التي جاءت بعد الدادائية ، قد قرأ كتاب فرويد ، وهو لا يزال يدرس الطب ، فرأى التشابه بين مكتشفات التحليل النفسى والتفسيرات الفوضوية التي يستخدمها الدادائيون . وفطن إلى إمكان استخدام الترابط العفوى للصور لتحرير الروح الانسانية .

٣ - البحث في حياة الآخرين : ساق الجد في البحث عن معنى الحياة بعض الكتاب والفنانين إلى أن ينظروا في حياة أنماط مختلفة من الناس في أماكن مختلفة ، وطبقات متباينة من المجتمع ، ممن تباينت ظروفهم بعضهم عن بعض ، في حقول النرويج ، وريف بولنده ، ومزارع الزيتون في أسبانيا وتلال صقلية ، والمدن الصناعية مثل العمال ورجال الأعمال وأرباب المهن ، وفي مناطق الصراع الثقافى والبقاع الواقعة تحت وطأة التغيير الاجتماعى ، وفي المجتمعات البدائية وغيرها ، مما كان الغرب غافلاً عنها ، ووجد كثيرون في الحياة التي أرتادوها وقتشوا فيها خيبة وغياء وتفاهة وحقارة ، على حين لحظ آخرون كرامة أصيلة وحيوية وتماطفاً . ولكن ما أقل من عنى بدراسة المخيلة أو الرؤى أو الشخصية عند أكثر العناصر نشاطاً في المجتمع الحديث ، أعنى العلماء والمهندسين ورجال الصناعة وزعماء العمال والساسة المحدثين .

وبدا نفر قليل من الروائيين ينظرون في فطنة ملهمة وخيال عطوف إلى تصارع الثقافات وإلى المأساة البشرية المحتومة التي كانت تثير شغفهم بسقوط امبراطوريات القرن التاسع عشر ، مثل جوزيف كنراد في

---

(١) « اللاتى» هو كل شيء » هذه هي النتيجة التي استخلصها نفر من الفنانين الألمان الملقب عليهم هذا الاسم ، في الحرب العالمية الأولى ، حين استبعد اليأس بالقلوب ، وكانت الحرب قد جن جنونها ، فاطلقت مسجورة لتتهم بنى البشر وتلك بصاويلها الوحشية كل ما كانوا يمتزقون به من قيم سامية ، وكل ما كانوا قد شيدوا بكنهم وجههم من صروح شامخة ، قصد الفنانون إلى خلق فن ينفض الفن Ant-art .  
لبناهر هذا الخراب والدمار ، تتألف صوره من خرق بالية وشقايا اختداب وأزوار مهشمة وفتائل من الحيط وتذكر ترمم حمزة وفيها من صلبوف النفايات وكانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة أو ينصبونه على قاعدة كالتماثيل . ثم يقومونها كالملا في وقار مقتل على أنها من آيات الفن الرابع . أما « دانا » Dada « ففى ثلاثة مصمم بها الاطفال الفرنسيون أحيانا إشارة إلى حصان متفرد من الخشب . ( قصة الفن الحديث - حمريب رمسيس يونان ، فى سلسلة الفكر المعاصر - القاهرة ١٩٦٠ - الترجمة ) »

قلب الظلام Heart of Darkness ١٩٠٩ ) ، حيث حل الدمار بالرجل الأبيض فى أفريقية ، و ١٠ م ٠ فورستر ( ١٨٧٩ - ) فى « الطريق الى الهند A Passage to India ١٩٢٤ ) ، وأندريه مالرو ( ١٩٠١ - ) فى « الصوت الملكى La Voie Royale ( ١٩٣٠ ) ، وذهب مالرو الى حد انه صور الصراع الثورى فى الصين فى « الحالة الانسانية La Condition Humaine ( ١٩٣٣ ) . ولحظ جويس كارى Joyce Car ( ١٨٨٨ - ١٩٥٧ ) صراعات شبيهة بهذه فى أفريقية فى كتابه Mister Johnson ( ١٩٣٩ ) .

حين أبرز الركود الاقتصادى فى الثلاثينات الرأسمالية فى وضع واضح من الانهيار وحين حدد قيام الدول الاستبدادية كل الحريات اعتقد كثير من الكتاب والفنانين انه ليس امامهم من سبيل الا ان يختاروا بين الفاشية والشيوعية . واختارت طائفة قليلة جدا منهم الفاشية الا من اكرهوا على الرضا والتسليم . واختار نفر منهم الشيوعية ، او على الأقل تعاطفوا معها ، اما بعضهم مثل اجنازيو سيلون Ignazio Silone ( ١٩٠٠ فى إيطاليا . Fontamara ١٩٣٠ ) ، وانا سيجر Anna Seghers ( ١٩٠٠ - ) فى Der Aufstand der Fischer von Sanket Barbara فقد أصبحوا شيوعيين عن اقتناع . ولم تكن قلة من المؤلفين والصحفيين البارزين فى ألمانيا هى التى وقفت ضد الفاشية ، اما لانهم عرفوا فيها عدوا للانسانية والثقافة فحاربوها ، كما فعل كارل فون أستزكى Carl von Assietzky وكيرت تخولسكى Kurt Tucholsky فى Weltbühne واما لأن استيلاء هتلر على السلطة وقع عليهم وقوع الصاعقة ، وادى بهم الى الهجرة . وكانت روايات ليون فيختواجر Lion Feuchtwagner ( ١٨٨٤ - ١٩٥٨ ) Erfolg ١٩٣٠ Die Geschwister Oppenheim تنم عن هجوم على النظام . وكتب ستيفان زويج Stefan Zweig ( ١٨٨١ - ١٩٤٢ ) وهو ممثل نموذجي ، للصنفة المفكرة فى فيينا قبل الحرب ، سلسلة من الروايات التاريخية بمثابة تأملات فى التطورات المعاصرة Fouché ١٩٣١ Castello gegen Calvin ١٩٣٦ ) . ونشرت انا سيجرز وهى لاجئة فى المكسيك فى الحرب العظمى الثانية حكاية مفزعة عن الهرب من معسكر الاعتقال « Das Sieble Kreuz ١٩٤٧ ( ١٥ ) .

اما الذين مالوا الى الشيوعية ، فقد فعلوا ذلك من ناحية ، لأنها بدت الطريق الذى يجعلهم أكثر التصاقا بالجماعات التى أحسوا بأنها ستكون أكثر واقعية من طبقتهم الوسطى التى احتقروها ، بالإضافة الى انه قد بدا أنها متقدم بدىلا عن الرأسمالية البرجوازية ، ومن الجائز أن

يجد فيها المرء أساسا لعلاقات أكثر انسانية مع رفاقه • ولكن نفرا من هؤلاء الكتاب والفنانين تبددت أوهامهم وانقضت آمالهم حين اكتشفوا الوسائل البوليسية في دولة ستالين وراوا في عمليات التطهير السوفييتية في أواسط الثلاثينات وسائل جديدة لتعطيم الدولة للروح الانسانية ، واخضاع الفرد للسلطة مثل *The God That Failed* لآرثر كوستلر Arthur Koestler واجنازيوسيلون ، وريتشارد ريث • وأندريه جيد ، ولويس فيشر ، وستيفن سبندر ، وقد نشرها ريتشارد هـ • سي كروسمان ١٩٥٠ • (١٦)

٤ - البحث عن الجذور : كان بعضهم يأمل في العثور - عند تجديد التقاليد أو العودة إليها - على اجابات لبحثهم القلق • وما أن نزعوا عن أنفسهم قيود الماضي القريب ، حتى وصلوا الى الأساس الثقافي بحثا وراء الجذور • وكان هذا يعنى في نظر البعض رجعة الى الدين • وأعرض الشعراء ت • س • اليوت ، و • هـ • أودن W.H. Auden ١٩٠٧ - ) عن « الأرض الخراب » *Waste Land* ، ووجدا بعض المعنى في الكنيسة الانجليزمية الكاثوليكية والتقاليد المرتبطة بها • وارتد الروائي النرويجي سيجيريد اندست Sigrid Undset ١٨٨٢ - ١٩٤٩ ) الى الكشلكة ، وكتب بحرارة عن حياة المصور الوسطى ، ١٩٢٠ - ١٩٢٢ ، كما تزعم الكاتب الفرنسى جاك ماريان Jacques Maritain ١٨٨٢ - ) وهو مرتد أيضا - شرح القيم التى سادت المجتمع المسيحى فى العصور الوسطى ، وكان من أبرز من قاموا بهذا العمل •

وتضمن البحث عن الجذور لدى آخرين ارتياد الثقافة الشعبية ، وأدى الاهتمام بالأغاني الشعبية التى كان لها تأثيرها على الملحنين فى فترة الرومانسية الأولى ، وكان جزءا من نمو الحركات القومية - أدى الى عملية جمع على نطاق واسع ، والى تأسيس جمعيات الأغاني الشعبية ، والى توفر بعض الملحنين مثل بارتوك وفوجان على البحث الدقيق عن هذه الأغاني الشعبية • ورأى كثيرون - وبخاصة فى فرنسا - أن هذا يعنى تجديد التماثل مع التقاليد القديمة فى اليونان وروم (جان جيرودو Jean Giraudoux ١٨٨٢ - ١٩٤٤ *Tiger at the Gates* ) وأندريه جيد : « *Theseus* » ( ١٩٤٦ ) • وتحول سترافنسكى من الموضوع والايقاع البدائيين فى *Le Sacre du Printemps* الى الأساطير القديمة فى ١٩٤٧ *Orpheus* • وعثر شونبرج على الأصول فى التقليد اليهودى القديم ، وخلف وراءه عمله الأخير الأوبرا التى لم تكمل « موسى وهرون

Moses and Aaron (توفي ١٩٥١) • واتجه توماس مان بالمثل بعد تشريح المجتمع الأوربي ، الى قصة يوسف اليهودية ، ادراكا منه بأن استقصاء الماضي إنما هو بحث عن الإنسان في الحاضر ، لأن « جوهر الحياة هو الوجود » ( يوسف واخوته Joseph and his Brothers ١٩٣٤ •

ان أولئك الذين أعادوا ايمان النظر في الماضي بغية العثور على شكل حتى يستطيعون التعلق به أحيانا ، لم يجدوا الا شذرات وفتاتاً عبروا عنها في لهف زائد ، ولكنهم لم يستطيعوا صياغتها في كل ذي معنى ، واتخذوا منها دعامة وسندا لما بقي لديهم من حطام ، كما قال ت • س اليوت • وفي بعض الأحيان أعادوا تأويل الأساطير جملة وتفصيلا في أساليب جددت الماضي وفسرت الحاضر في وقت مما •

٥ - الوجودية : ان البحث عن المعنى ، ذلك البحث الذي جر الكتاب والفنانيان الى اتجاهات شتى أدى بعضهم ، ممن لا يؤمنون بالله ولا يؤمنون بالعقل الى احساس أخير بالعدمية أو « البطلان » وفي رأيهم أن التصرف الوحيد الممكن يجدر أن يكون مواجهة الوجود دون خداع ذاتي •

وكان اتجاه العقل يتطور عن طريق سلسلة من الكتاب : سورن كير كجارد ، فيودور دوستوفسكي Notes from Underground ١٨٦٤ ونيتشه ، ومارتن هدر Heidegger • والتمس فرانز كافكا Kafka صيفا أدبية جديدة ، كما التمسها مؤخرا جان بول سارتر والبرت كامى ( ١٩٣١ - ١٩٦٠ ) ، وهما من أقطاب الروائيين والمسرحيين في الأربعينات والخمسينات ، وأصبعا المفسرين الأساسيين للوجودية •

وعبر كافكا عن غموض الوجود في « Die Verwandlung Metamorphosis التحول ١٩١٦ ) وفي مؤلفه الذي لم يكمل «Der Prozess» والمحاكمة (The Trial) ، الذي نشر بعد وفاته ، ( ١٩٢٥ ) • وأورد كافكا في وضوح كامل في « Metamorphosis الانقسام العقلي عند الرجل الذي تحول الى حشرة ، بغية إبراز المنطق في كل موقف من المواقف • أما في « Trial » ، فقد اتهم رجل صغير لشيء ما ، ولم يتضح له ما هو هذا الشيء ، ولم يعرف أمام أية محكمة حوكم ، وافترض أنه قد أدين ، ولكن لم يتضح له لماذا أدين ، ولكنه تقبل هذا كله على أنه أمر طبيعي ، واستمر يأكل ويحب ويقرأ الصحف ،

(\*) انظر فلسفة الوجودية في الفصل العشرين من هذه الموسوعة •

ثم دعاه يوما رجلان الى ضاحية مملوثة حيث وضعا رأسه على حجر  
وصرعا .

وآمن جان بول سارتر بأن الانسان « هو ما يريد ، وأنه مستول ،  
وأنه ينبغي عليه أن يدرك أن طبيعته هي التي تجعله قادرا على خداع  
نفسه ، وصاغ في تنسيق ونظام *l'être et le néant* الذي أحسن  
به آخرون كثيرون ، وعبر عنه في سلسلة من الروايات أولها « *Nausée* »  
١٩٣٨ . وعلى النقيض من قوم كافكا . كان قوم سارتر يدركون دائما  
عدم معقولة وجودهم ووحشته ، وقد عبروا عن بحثهم عن كمال الحياة  
وامتلائها ، بوسائل غالبا ما كانت كاذبة ، ولكنهم لم يكونوا خالين من  
الالتزامات ، لأنه كان ينبغي أن يشغلوا أنفسهم في جد ونشاط ، على  
اعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد المتاح للتحرير دون أن يدركوا معنى  
تصرفاتهم بأى مضمون كوني ، ولكنهم وعوا وعيا تاما كيف يصنعون  
شخصياتهم الفردية .

وأدت كتابات كافكا مباشرة الى تفسير كامي لحالة الانسان على أنها  
غير معقولة ، وأن الموقف الوحيد الممكن بازائها هو موقف التمرد الذي  
يدرك . ووجد كامي أن أسطورة سيسيفوس *Sisyphus* تلتئم مع  
وقتنا الحاضر ، فان الانسان المولع بحب الحياة مقضى عليه بأن يؤدي  
عملا لا يمكن انجازه ابد الدهر ، ولكنه في كل مرة يبدأ فيها من جديد ،  
يمر فجأة بفترة من الوعي يتضخخ له فيها كل ما يتصل بحالة الانسان ،  
وفي هذا الوضع كان عذابه ، ولكن كان فيه بالمثل أوج انتصاره .  
لأنه استطاع أن يحتقر مصيره فيثور ويتمرّد ( *L'Étranger* ١٩٤٢ -  
*L'Homme Revolté* ١٩٥٤ ) . وقد عبر في رواياته بوقار ورصانة عن  
الجزع والموت والطفانيان والانسجام والقدرة على التجديد . وعالجت رواية  
*La Peste* ١٩٤٧ ، وحشة جماعة اتابها الطاعون ، وأناس ابتلوا  
بالموت بالجملة ، كما عالجت النزاهة واللباقة والتأدب بين الأصدقاء ،  
والعمل المتسم بالاخلاص والغيرة والوعي ، مهما كان عيها ، واحتفظ  
لكرامة الأفراد بأصالتها وحقيقتها .

وبانت هذه النظرة العامة الى الحياة هي النظرة المسيطرة على عدد  
كبير من الكتاب والفنانين في أوروبا الغربية في أواسط القرن العشرين .

---

(\*) في الاساطير اليونانية ، ملك كورنث الذي قضى عليه بأن يدرج حجرا من

أعلى الجبل ، ثم يعود به ويسرجه ثانية وهكذا .....

وعلى الرغم من أن هذه النظرة لم تحدد أسس « الارتباط » الذى يجيز للوعى المتأمل أن يكون حراً ، فإنها كانت نظرة الى الحياة تزود بالشجاعة والقوة أولئك الذين كتب لهم البقاء بعد ويلات الحرب ومعسكرات الاعتقال ، والذين يجب أن يعيشوا وهم يعلمون علم اليقين بأن الناس قد صمموا أدوات للدمار قد تحطم الحياة على الأرض وتقضى عليها . ولم تنطو هذه النظرة على فرج أو أمل ، كما أنها لم تحتو على الكفاح المثير فى المساة « Tragedy » ولا الترفع فى « الملهاة Comedy » ولا التهكم أو الاطراء ، مما كان هدية من خناني العصور الأخرى الى رفاقهم ومواطنيهم . وقد كانت هذه النظرة مألوفة ، وبخاصة فى فرنسا وألمانيا ، بسبب الأمانة التى حاولت أن تواجه بها الوجود بأسره .

وعلى حين اهتم الوجوديون بفوضى الوجود أرقق كتاب آخرون بترتيبه الذى جاوز الحد . ففي ١٩٤٩ صور جورج أورل George Orwell ( ١٩٠٣ - ١٩٥٠ ) ، عالم ١٩٨٤ على أنه عالم مفرط فى التنظيم استبدادى بالفطرة لا يمكن أن تعيش فيه بحرية الروح الانسانية . ورفض بعض الشباب فى الخمسينات ، ممن ورثوا اعتراف الوجودية بالابهام والفوضى وشعور أورل Orwell بالخطر من تزايد التنظيم ، نقول رفضوا أن ينضموا تحت هذا اللواء ، وأوضحوا عدم ارتباطهم بهذا وانصرافهم الى عوالمهم الخاصة وحياتهم الخاصة (١٧) .

ولم يتبن الكتاب والفنانون البريطانيون فكرة الوجوديين كاملة أو بصفة عامة ، كما فعل جيرانهم فى القارة الأوروبية . وعلى الرغم من أنهم اشتركوا فى شيء كثير ، فإن ضغطاً شديداً ملحا من الرافة والرحمة واحساساً بالكرامة الانسانية منعاً معظم الكتاب والفنانين البريطانيين ( مثل أ . م . فورستر وجويس كاري ) من مشاركة أقرانهم عبر القنال مشاركة تامة فى اللاعقلانية واللاشيئية اللتين سيطرتا على أقرانهم هؤلاء ، ذلك أن الانعطاف نحو الريف الانجليزى والشعور الحى بالماضى الموصول لم يفقدا تماماً قدرتهما على تجديد الروح . لقد استطاع الملحن فوجان ولېمز أن يعبر عن فظائع الحرب وتفاقتها ، ولكنه ظل كذلك قادراً على التوصل الى الأرض التى تأسو الجراح وتشفيها . ونافس بعض المصورين والمثاليين البريطانيين أقرانهم فى القارة ، فى كابوس العنف الذى نبهوا اليه ( فرنسيس بيكون ١٩١٠ - ) ، وفى تجاربهم فى الشكل التجريدى ( بن نيكلسون ١٨٩٤ - ) ، ولكن كثيرين ألحوا على رؤية الطبيعية ( بربارا هيوث Barbara Hepworth ١٩٠٣ - ) ، وفى استشارة

معناها ، حتى فى تجريدهم \* أما بعض الكتاب مثل فرجينيا وولف Virginia Woolf ١٨٨٢ - ١٩٤١ ) فقد مالوا الى التثمتب ببعض الابتهاج فى بيئتهم ، على الرغم من أنها رأت الحياة على أنها ميل من مشاعر الحواس وتأثراتها ، يجرى دون هدف أو اتجاه ، فانها مع ذلك أحببت لندن بسياراتها الكبيرة الحمراء وشوارعها المكتظة ، ونظرت بعين الاجلال والاحترام الى حياة الناس الداخلية التى ارتادتها دون شفقه أو رحمة . وفى ١٩٥٦ استطاع المشال اليهودى جاكوب إبستين Jacob Epstein ( ١٨٨٠ - ١٩٥٩ ) أن يبدع تمثال « المسيح فى عظمتة » يحفه الجلال وهو يتألم لكاستدرائية للانداف Llandaff فى ويلز ، كشاهد على احساسى هذا المثال نفسه بالانسانية المشتركة . ان أولئك الذين كانوا يعملون - من جيل الخمسينات ، الى مشاركة القارة حكمها بأنهم كانوا يعيشون فى مجتمع مريض ، كان يسودهم شىء أقرب ما يكون الى الاشفاق والغضب ، بل الى صبيحة لليقظة من جديد ، أكثر منها الى اليأس .

#### ب - تطور الشكل الفنى :

ما ان جاءت العشرينات من هذا القرن حتى كانت التجارب فى مختلف الفنون قد حررت الفنانين والكتاب ، بوصفهم أصحاب حرف ، من الأشكال القديمة ، وزودتهم بأدوات للتعبير عن التعقيد والعجلة فى التجارب التى لم يتم وضوحها وجلاؤها بعد . وفى عشرات السنوات التى أعقبت ذلك استخدمت الأدوات الجديدة فى كثير من الأعمال الجديدة . وحينما ضعفت الرؤية ، ولم تبق الا التجربة ، جاءت الأعمال خفية غامضة عقيمة . ولكن حينما أوتى الفنانون من الذكاء ما يستخدمون به مهاراتهم فى الكفاح من أجل حاجتهم الى فكرة عن العلاقة بين الفرد والكون ، وبين الفرد والمجتمع ، فانهم خرجوا بأعمال حية ، وأضافوا شيئاً الى التقليد العظيم للفنون (١٨) \*

وفى الكثير الغالب لم يعد هناك اله ، أو كمال أفلاطونى ، أو حتمية «كانت» ، ولكن الفنانين واجهوا وحاولوا أن يفسروا الخلود والموت ، وضروب الحياة والقبوض فى العمليات المتغيرة فى الشباب والهرم ، والحب والبغض ، والعلاقة بين ما هو فردى وما هو كونى ، والتذبذب بين الجود والابتداع ، والعنف والنظام ، النور والظلام ، ووعى الانسان وإدراكه لهذا كله . وأضافى الخوف والقلق والألم المبرح الذى اقترن بالوعى على التعبير نغمة

متميزة • وكثيرا ما حللت العروض غير العادية على أنها طرق لفهم أعماق ما كانوا عادة يسمونه عاديا • ولكن حيوية بعض الفنانين فى الكفاح من أجل الشكل مكنتهم من السمو فوق الغوضى وتخطيها • وحررتهم من تسلط مجتمع مميت ، وفسروا خبرتهم الشخصية على أنها نمط للكون • وكان أداء العمل الفنى ومراقبة العملية أمرين لا ينفصلان •

أما بالنسبة للفنانين ، فى مختلف ضروب الفن ، الذين أحسبوا أنهم ، على الأغلب ، على غير وفاق مع العالم المحيط بهم ، وأنهم فى عزلة عن اخوانهم ، فإن أشكال فنهم باتت تعبيراً قهريا عن أنفسهم • وكان من بين رسامي الحامل والمثاليين بصفة خاصة ، وكذلك من بين الكتاب والموسيقين جماعة أصبح الشكل بالنسبة لهم غاية فى ذاته ، كما أصبح « الفن للفن » هو دنيا الفنان الخاصة ، التى ربما جاز للآخرين أن ينفذوا إليها ، ولكنها كذلك الدنيا الخاصة التى لم يبذل الفنان الا جهدا يسيرا فى وصلها بالآخرين • بل ان بعضهم خلق من عدم فهم الناس طقسا من الطقوس • وكان جمهورهم عبارة عن جماعات صغيرة من الراشخين فى الفن ، ممن يقرأون مجلاتهم الصغيرة ويفتشون المراض والمعامل الخاصة •

وفى الوقت نفسه أصبحت الأشكال التى كانت ذاتية متطرفة منذ جيل مضى ، جزءا من الأسلوب العام المشترك فى التعبير ، واستخدم الفنانون التجاريون التجربة ، والتضارب السريالى ، والتبسيط والتنسيق فى البحث والتصميم الهندسى ، فى اعلاناتهم ، وفى مخازن العرض ، وفى الأثاث أو النسيج • وحتى بعض الرسوم أو الصور التى كانت مروعة منجدة حين رسمت باتت مألوفة الى حد أنها بدت شيئا عاديا • وباتت الكتابة بأسلوب يفيض بالوعى متوقعة • وبدت ثقيلة الظل بليدة تلك الموسيقى التى لم تستخدم التناظر والمقامات الجديدة والايقاع غير المنتظم ( لوحة ٦ ) •

( ١ ) الرواية : وفى الأدب كان هذا نهاية سلسلة من ارتياد تجربة الحواس ، والترابط والذاكرة والخيال ، تلك التى كانت بدأت بروسو ، والتى كان قد حولها وردزورث وكولردج الى شعر عظيم • وكانت اللغة والرموز والاتجاه ، هى المحالم الجديدة •

وبازدياد الاهتمام بعلم النفس ، وبحل غوامض العقد الى أدق التفاصيل ، وفى مختلف ألوان التوتر فى الشعور ، أصبحت الرواية يوما بعد يوم هى الشكل الملائم ، وقد استخدمت كتعبير مباشر عن



التجربة ، وكايضاح للفلسفة ، فى وقت معا ، وتراوحت بين التفكير غير المتصل والشعوى ، وتنوعت حتى كاد أن يكون من المتعذر تحديدها .  
وانحق بها عدد من سير الحياة والتراجم الشخصية المكتوبة بشكل يكاد يكون روائيا .

وفى أعمال هنرى جيمس ( ١٨٤٥ - ١٩١٦ ) فى مستهل هذا القرن ، كان المؤلف القوى الملاحظة لايزال يعبر عن ترابط المشاعر الباطنة والعالم الخارجى فى فيض من الوعى ، خارج الرواية ، وفى بعض الأحيان عن طريق شخصيه تقوم بدور الملاحظ . واحتفظت الجمل بالتركيب التقليدى لقواعد النحو ، ولكنها كانت قد أصبحت معقدة محكمة .

وخطا مارسيل بروست الخطوات التالية فى روايته « البحث عن الوقت المفقود ١٩١٤ » . وفى هذه الرواية أصبح الفنان هو العمل الفنى نفسه ، فالرواية كلها عبارة عن « رمز » . وليس لأشخاص الرواية وجود فى ذاتهم ، بل هم نفس المشاعر التى ييشونها فى نفس المشاهد : الكاتب المريض الحبيس فى غرفته يتأمل نفسه خلال عملية الخلق الفنى . وهم يمثلون رغباته ، كما تتكشف فى الحب الفاشل والفراغ الاجتماعى عند أفراد الطبقة العليا ، سواء منهم المحدثون الصاعدون أو العريقون الهابطون . وهم يتطورون بطرق معقدة متباينة كل التباين . ويبدأ فى المجلد الأول بإعلان كل الموضوعات الرئيسية - الشخصيات الرئيسية والأماكن ، ونماذج العلاقات ، وتمود هذه فى صورة مختلفة شديدة التعقيد فى المعنى . وكأنما القارئ المراهق الذى تأثر بها أول مرة ، يعود الى الوقوع تحت تأثيرها فى أزمته أخرى وأماكن أخرى ؛ فأشخاص الرواية يعرضون أمام خلفية من أسرارهم أيام الطفولة ، بما يسودها من عاطف وقيم أخلاقية . وكل هذا سيلقى الامتحان فى خلال تقدم الأحداث . وفى البداية نجد جملا معقدة تنطوى على تلاحم الرؤى والأحداث والشعور ، فتخلق نماذج يشار إليها كثيرا فيما بعد ، على أنها ذكرى حية . ولكن الحركة تنقطع بعد ذلك ، وتصبح الصور خشنة مفككة فى حين تتحطم النماذج بمعول الحية النهائية .

وكتب روائيون آخرون قصصا متقطعا . والتمسوا الألفاظ من أجل جرسها ومعناها على حد سواء ، وعبروا عن العمل والحركة والتوتر بتعطيم تركيب الجمل بطرق شتى ، أو بمحاولة استعمال ألفاظ مختلفة ولقد أجرى جيمس جويس النحو الخاص به فى ثلاث روايات ، وكشف عن إمكاناته الى أقصى حد . وفى روايته التى قص فيها تاريخ حياته ،

Portrait of the Artist as a young man (١٩١٦) يشب اغندن ويكبر منذ بداية وعيه ، وقد عبر عن ذلك فى لغة تتم عن ادراك طفل ، حتى يتضح منطق فكره ، وقد عبر عن ذلك فى لغة حوار يسوعى فى علم الجمال . وفى يوليسيس Ulysses (١٩٢٢) استخدم تركيبا أكثر تعقيدا ليحبر عن بحث الانسان الأبدى المتصل عن الوطن وعن الذات ، كما استخدم لغة مسرفة متطرفة لتعبر عن اللاعقلانية فى هذا البحث وفى رواية Finnegans Wake (١٩٣٩) ارتاد لغة الناس فى قصة الجريمة والموت والبعث ، وكون كلمات ذات مقاطع من عدة لغات ، ليحبر عن فكرته التى ذهب فيها الى أن العوى الكامن فى الرجل الأوروبى مشتق من نماذج أصلية من سائر أنحاء أوربا .

أما فرجينيا وولف فقد صاغت الرواية شعرا فى الأساس ، فى The Waves (١٩٣١) وسارت مع تأثيرات الحواس قدر ما فعل المصورون ، واستخدمت كثيرا من أساليبهم فى خلق الزمان والمكان وتقلبات المزاج والمستوى النفسى .

وعند حلول العشرينات كان الكتاب الواقعيون المعنيون بتركيب المجتمع يستخدمون أسلوب التفطيت ، ثم مفاجأة القارئ بالتفاصيل التى لا رابطة بينها ، جنباً الى جنب ، كوسيلة للتعبير عن شتى الأحاسيس التى يشتمل عليها موقف خارجى واحد . وفى « ١٩١٩ » ( ١٩٣٢ ) قدم جون دوس باسوس John Dos Passos ( ١٨٩٦ - ) (نقمة الاضطراب الذى هو هدف روايته . بان وضع - دون تفسير أو انتقال - كلام الناس العاديين العامي وغيره ، وفصاحة الرئيس ولسن الرائعة ، وسير مشاهير الرجال المتداولة ، والعناوين الصارخة فى الصحف - وضعها الى جانب بعض . وفى L'Espoir (١٩٣٧) استخدم أندريه مالرو فترات توقف الراديو ليقدم ما كان يجرى فى اسبانيا فى لحظة معينة من الثورة . وفى الأربعينات كتب جويس كار روايتين من ثلاثة فصول مستقلة ، تصور كل منهما شخصا واحدا على المسرح ، بالذات اليه فى مختلف الأوضاع والمواقف عن طريق ثلاث شخصيات مختلفة .

وفى عشرات السنوات التى جاءت بعد ذلك صارت أشكال القصص التى هى أقصر ، أكثر أهمية ، ولم يكن تركيز ارنست همنجواى (١٨٩٨ - ) وتصرفه ، وجمله السريعة البسيطة ، ذات أثر فى وطنه الولايات المتحدة فحسب ، بل فى أوربا ، فإن الاغتياب بالتركيز بالإضافة الى متطلبات المجلات حملت القصص القصيرة مألوفة بشكل متزايد لدى الكتاب والقراء

معا • وكان دى موباسان وتشيكوف فى القرن التاسع عشر فد حولا الشكل الى روائع ، أما الآن فقد تشبها بكل منوعات اللغة والمزاج ، التى ميزت الروايات ، وثمة قاعدة واحدة ظلت تربط بينها جميعا تلك هى انه يجب أن تؤدى الى نتيجة واحدة •

(٢) الشعر : لم يكن للشعر فى القرن العشرين ما كان له من أهمية فى القرون الماضية • لأنه كان فى أساسه غنائيا ، يقرأ قراءة خاصة ، والواقع انه أصبح شيئا فشيئا ذا معنى لفئة قليلة فقط ، وحتى الرواية الشعرية ما كادت تكون مألوفة الامرات قلائل • كما هى الحال فى أعمال ج.م. سنج J.M. Synge ( ١٨٧١ - ١٩٠٩ ) ، وت.س. اليوت ، وكر. ستوفر فرأى (١٩٠٧) و.و. اودن • واعتبر الشعرء الشبان بفضل ييتس Yeats بقولهم : انه احتفظ للشعر بروحه الحية • وزودهم بالشجاعة ليكونوا شعراء بفضل سحر موسيقاه ، وبفضل صلابته فى تقبل الانفعال فى أقصى مداه ، ومثابرتة على قرض الشعر حتى بلغ أزدل العصر • والواقع ان تجارب كثيرة فى التخيل والوصف والنظم والإيقاع وجدت مجالات جديدة من الوعي • ولما كافح الشعراء من أجل الوصول الى تعبير تصورى للاحساس المتأرجح بالواقع، فانهم بذلك وسعوا نطاق الشعر وحدوده •

ووصل الشعراء العاطفيون الحريصون على الشكل بارتياح الشعور الفردى - الذى بدأه الرومانسيون الثائرون فى أوائل القرن التاسع عشر - الى الذروة أو ما يقرب منها ؛ لأنهم لم يكونوا مهتمين بتفاعل مشاعرهم مع مشاعر بنى وطنهم • ولكن بعملية ادراك ذواتهم • وكانت ماداة الفن لابد أن توجد فى هذه العملية • وكان اعطاؤها الشكل عن طريق الأعمال الفنية هو بذاته معنى الحياة • وقد دون هذه الأعمال شعراء مختلفون من أمثال بول فاليرى ذى الثقافة الرائعة فى فرنسا ، أو رينيه ماريا رلك Rainer Marie Rilke المدهف الحس العاطفى فى النمسا • وذهب فاليرى الى أن الوعي خلل فى النهاية • ومن ثم كان شكل الشعر الحالى ظلا على شبح الأبدية وعلى هذا الأساس يرفض على أنه مصيب ناقص • ولكنه بعد سنتين من الصمت عقب قصائده الأولى ألف تراكيب موسيقية موزعة فى تناسب شائق ليمبر عن الحركات الحبيثة لادراكه المزعج، كما لاحظته هو فى نفسه • إما رلك Rilke الذى بدأ بملاحظة المصور للأشياء ، فقد أحس بأنها تتحول دائما الى معنى انساني ، ولقد أنكر العلم والعصر الآلى ، ونبت العلاقات الاجتماعية المستولة لثلا تقتل روح الخلق والإبداع

عنده هو بوصفه فردا ، ونذر نفسه للحفاظ عليها حية ، باستقصاء  
التغيرات في الحب والمرضى والموت ، حتى أصبح الخوف والقلق والألم  
عذابا ونفسيا فلنفس ما بقيت • قصائده Duinesen Elegien  
( ١٩١٢ - ١٩٢٢ ) Die Sonette an Orpeus ( ١٩٢٣ ) •

ولقد خلس هؤلاء الشعراء وآخرون غيرهم النظم من الوزن التقليدي  
ذى المقاطع الستة والشعر البطولي المرسل والأغنية الشعبية ، وأعادوا  
الى لغتهم من جديد ، ما كان يستخدمه أدباء ما قبل النهضة من مقاطع  
مفخمة يونانية ولاتينية ؛ لأنهم كانوا ثائرين على النهضة • وحاولوا «نظم  
الشعر الحر» على اختلاف أطوال أبياته وتحرره من القافية ، لا ليقدم رقية  
سحرية ، بل ليبرز التنقل السريع بين الأجواء العامة ، والدلالة السريعة  
المحيوة المحركة للصورة أو الحركة ، وتركوا حلقات الوصل ليحتفظوا  
بالتركيز ، ويكاد بول كلودل ينفرد باحتفاظه بالأثر الحماسية فى  
Annonce faite à Marie ١٩١٢ و Christophe Colombe ( ١٩٣٣ ) •  
ولما استخدم الشعراء الصيغ التقليدية، كما فعل فاليرى La Jeune  
Parque ( ١٩١٧ ) أو رلك فى Die Sonette an Orpheus ملثوها بعذوبة  
المجاز وقوة العبارة ، أو الوقفات والألحان الجديدة ، الى درجة أنهم أبدعوا  
إيقاعات وقياسات تبدو مختلفة كل الاختلاف عما كان فى الماضى ، وتعبّر  
عن المعنى العالمى فى أسلوب القرن العشرين •

وفى خلا أولئك الذين كانوا يدافعون عن النظام الذى كان يندثر،  
والذى ظل أثرا لديهم ، فى نظم تقليدى وصفى ، مثل ( روبرت برديد )  
( ١٨٤٤ - ١٩٣٠ ) فى Testament of Beauty نهج الشعراء واحدا من  
سبيلين . التصويرى أو الرمزى • ووضع التصويريون بعض القواعد منها  
أن الشاعر يستطيع أن يكتب عن أى شئ يختاره ، وأنه ينبغي أن يستخدم  
اللفظ الدقيق المنطبق على الصورة ، وأن الكتابة يجب أن تكون «جادة»  
واضحة ، لا موهبة ولا مائة » ( بيان التصويريين ١٩١٣ ) • ونزعوا  
الى حصر أنفسهم فى انطباعات مستقلة ، ولما رفضوا تقويم هذه الانطباعات  
تقليصا فى النهاية الى حد التفاهة • ولكن ذلاتهم استخدمتها بهارة  
تلك المدرسة الأخرى ، مدرسة الشعر التجريبي ، أعنى الرمزيين • وقد  
امتد أثرهم على التعبير الشعرى عن الحواس حتى شمل الذوق واللمس  
والشم ، وقد رؤوا موهبة الأحياء بالتحويلات الرقيقة •

وكان الرمزيون منذ عهد مالرمى قد حاولوا تغلبص اللغة من  
المعنى غير المتصل ، وأن يستخدموها كأنها موسيقى خالصة ، وكانوا  
مشغولين بالأهمية الخاصة للحياة • وهى أهمية فريدة فى بابها بالنسبة

للفرد ، وتنطوى على شيء أكثر من الصور الخارجية ؛ ولذلك التمسوا رموزا جديدة للدفاع عنها . وكانت الرموز المقبولة - مثل الصليب - غير كافية - لأنها نماذج تقليدية ثابتة تعبر عن الانسجام الاجتماعي ، ولم تعد ملائمة من الناحية التاريخية ، ولكن شعراء العشرينات وما بعدها طلبوا رموزا من ذلك الوزن الذي يمكن اما أن ينظم فوضى الواقع الذي لم يتكشف بعد ، أو يقرب هذه الرموز الى مصدر الحياة .

والحق أن مشكلة اللغة عند الكتاب كانت قائمة ، سواء التمسوا نقل التجربة بطريق مباشر ، كما فعل التصويريون ، أو عن طريق المجاز والاستعارة ، كما فعل الرمزيون . وقد أشار ييتس Yeats الى وراثتها حين قال : ان لكل انسان رمزه الخاص به . وكان أكثر رموزه طموحا هو Great Wheel كما ورد في A Vision ( ١٩٢٦ ) - أما أشهرها فهو Byzantium كما ورد في Sailing to Byzantium ( ١٩٢٨ ) . أما الرموز عند ذلك فكان لها مصادر كثيرة : الطبيعة ، الفنون ، التقاليد الانجيلية ، الأساطير القديمة وبخاصة أساطير أورفيوس . وفي قصيدته Die Sonette an Orpheus تحول شرحه وتحليله للخوف والألم ، في النهاية ، الى موسيقى لطيفة خيرة من الرضا والثناء ، وكان ، مثل أورفيوس ، يصنع معابد من القفر والوحشة . ودون شعرا يتسم بالقوة والرشاقة ، شعرا جديدا على ألمانيا . واستخدم لغة ذات ظلال وتضمنات جديدة ، وارفضاه الكتاب الفرنسيون على أنه جاء بالعمق المطلوب ليكمل تعبيرهم الفعلي أساسا ، واعتبروه شاعرا أوربيا حقا . وقد ترجم هو نفسه فاليري الى الألمانية . ولم يكن يقرأ في أوربا وحدها . بل في الولايات المتحدة الأمريكية وفي روسيا كذلك .

واختار فاليري - الذي كان يرى أساسا أن « الحلق » عبارة عن صدع في الكون يغير من كمال وحدته - اختار رموزا من نقاوة الرؤية : أبوللو ، الشمس التي تستطيع في بريقها أن تجعل الانسان ينسى هذا الصدع ، البحر الذي يبهز الأبصار وقت الظهيرة ، المناسبة وهي بؤرة دقيقة للضوء ، وسطوحها التي تعكس الأشعة ثانية في نفس المسارات التي دخلت منها . ورمز للمصادر المظلمة للطاقة الخلاقة بالغمابات والأشجار ، وبالعرفاة (١) .

وكانت تلك الرموز خاصة بكل كاتب بفاته ، ولم تكن تعنى شيئا

(١) Pythoness - كاتبة أبوللو في دلفي .

عند جموع الناس الذين ظلوا يفكرون فى اللانهاية على أساس من النصوص المقدسة التقليدية ، أو لم يفكروا فيها قط فى غمرة انصرافهم المتزايد الى الحياة الدنيا ، والحق انه كان يمكن أن يكون ثمة معنى لشعراء الصيغة الخالصة هؤلاء عند جمهور من المستمعين أو القراء مولع بالأدب ، مستعد بصفة خاصة لتقبلهم والرضا بهم بشروطهم هم انفسهم .

وكان ثمة شعراء آخرون يفتشون عن رموز جديدة فى الصراع الاجتماعى أو الحياة القومية ، من أوائلهم هرمان جورتير Herman Gorter ( ١٨٦٤ - ١٩٢٧ ) ، وهو شاعر هولندى موهوب تحدث عن الجانب البطولى فى الديموقراطية الاجتماعية فى أوروبا قبل الحرب العظمى الأولى فى قصيدته « Pan » ( ١٩١٦ ) وهى قصيدة فى شكل ملحمة تحاول المواءمة بين شعر الطبيعة وشعر الفلسفة السياسية الماركسية ، كما فعل لكزيتيوس ، منذ قرون طويلة ، حين نظم الشعر للمذهب الأبيقورى . وفى اسبانيا استخدم فدريكو جارسيا لوركا ( ١٨٩٩ - ١٩٣٦ ) الصيغ والأشكال التقليدية للأغاني الشعبية والمسرحيات القديمة الإسبانية ، ليضفى تعبيرا حديثا على انسانية شعب الأرض الصغير فى مواجهة القسوة المنظمة ، وعلى كرامته المعذبة المحزنة فى مواجهة خيبة مصيره المحتوم The Ascent of F6 ( ١٩٣٥ ) The Dog Beneath the Skin ( ١٩٣٦ ) كتب كل من و. هـ. أودن ، وكريستوفر ايشروود Isherwood ( ١٩٠٤ - ) مسرحية تناولت توترات الماركسية . وتورطت نظرية فرويد فى علم النفس . وأطلق أودن على عصره فى شعره « عصر القلق » The Age of Anxiety ( ١٩٤٧ ) . ولكن جورتير كتب بالهولندية ، وهى لغة لا يفهمها الا شعب أمة صغيرة . ولم يكن لشاعر شعبى مثل جارسيا لوركا من معنى الا فى محيط ثقاليده الإسبانية فحسب . أما أودن فقد نفى ، وتحول الى المسيحية وكتب الشعر التاريخى .

ولم تنضج الحيوية المتصلة لشعر الفرد الا خارج أوروبا الغربية . وفى أمريكا عثر روبرت فروست ( ١٨٧٤ - ) على صورته ورموزه فى الحياة المحيطة به . ومن الهند ابعث صوت طاغور ، الذى كانت أشعاره ورواياته تقرأ بشغف زائد وعلى نطاق واسع فى أوروبا وأمريكا والذى اعترفوا بأنه أضفى من صبغته الشرقية على التعبير الغربى روحا جديدة . أما فى الاتحاد السوفييتى فان الشاعر الغنائى بويرس باسترناك ( ١٨٩٥ - ١٩٦٠ ) الذى أهدى قصة حياته Safe Conduct ( ١٩٣١ ) الى ذلك ، أكد روح الابداع الأساسية الباطنة فى أدراك الفرد

لذاته ، والحاجة الى ضرورة الاحتفاظ بها حية ، مهما كان من أمر التركيب الاجتماعي والسياسي . وكانوا في روسيا يحبون شعره ويقرأونه ، ولو أنهم نبذوا روايته اغنائه دكتور ريفاجو ( باعتبارها ) عجزت عن أن تبرز فهم التجربة الاجتماعية الكبرى التي مارسها مواطنوه . ومعنى تضمينها ، ولكنها نشرت ولقيت رواجاً كبيراً في الخارج فحسب . ( ١٩ ) .

ولكن في الثقافات الناشئة في المدن في الغرب لم يكن ثمة لغة يمكن أن يتحدث بها الشعراء الى قومهم . وحتى اذا حاول انكتاب التقريب بين لغتهم واللغة التي يتحدث بها جمهور الناس ، فقد كانت تواجههم حقيقة أن قلة من الناس المتعلمين تعليماً عالياً فقط كانت تتحدث باللغة الأدبية التقليدية ، وأن القوى العاملة على إيجاد لغة جديدة اتجهت الى توسيعها قدر ما اتجهت الى احياها . وفي أوروبا الغربية وأمريكا كان الانجيل هو المجال الأخير العظيم للأدب ، الذي يضم اللغة الأدبية واللغة الشعبية معا . وجاءت تعقيدات المجتمع الصناعي وتخصصاته بتعابير خاصة ، ابتداء من معادلة العالم الفيزيائي الرياضي  $E=mc^2$  الى اصطلاحات السبائك في عمليات الصهر والتقطب . وكان للصناعات والحرف وفروع التعليم لغاتها الخاصة ، وهي متخصصة الى حد أنها غير مفهومة ، حتى لكبار المعلمين خارج مجالاتهم النوعية . وكانت هذه اللغات كذلك محسوسة بمجازات ميتة أو مركبة - مثل قول علم الاجتماع « محروم من الحقوق الاجتماعية الأساسية Under privileged » ، أو قول العالم النفساني « التوافق Adjustment » - الى حد أنه اذا حاول شاعر أو روائي أن يقتبس منها لفته ، فلن يكون فيها شيء من عذوبة الحياة ، ولن تشير الا الى التصنيف والتبويب فحسب ، ولم يكن لتعدد آمال الحياة وتوقعاتها ثمة رنين ، مثل قول الانجيل « الناس كالعشب » . ولكن مدى التجربة فيها لم يكن أقل حاجة الى التعبير الشعري .

وكانت لغة الحديث العادية مجردة من الحياة بنفس القدر . فإن كثيراً من القوى أحدثت بليلة في لغة الحديث بين سكان المدن الذين لا أصل لهم . أضف الى ذلك أن اللغة المشتركة لمجرد معرفة القراءة والكتابة بصفة عامة اتجهت الى أن تصبح مركبة ، أي خليطاً مما تستعمله الصحف العامة والمجلات والأذاعة ، ومما تعلمه الناس في المدارس التي بات يؤمها كل فرد ، مما يهبط به في كل مكان أصحاح الاعلانات والدعايات ، الذين أدخلوا اللغة من معانيها في سبيل المطابقة بين سلهم ورغبات الناس ، لترويجها .

٣ - الموسيقى : ان الأدوات الجسدية التي أتيتحت للملحنين الأوربيين : موضوعات التكوين المنسجم ، الإيقاع ، اللحن ، أساليب التعبير بالنغم - مكنتهم كذلك من التعبير عن أبعاد جديدة من الشعور . وعند وفاة ديبوسى ١٩١٨ كانوا أحرارا فى استعمال اللحن أو عدم استعماله ، وفى الخروج عن توافق النغم الى نغم متنافر وضع بعضه الى جانب بعض لاحداث تأثيرات عاطفية معينة ، وفى ترك الأوتار غير مشدودة ، ثم استخدامها الواحد بعد الآخر ، لافى تركيب موسيقى ، ولكن بتأثير أحاسيس مستقلة مطربة ؛ وفى عزف مقامات شرقية أو ألوان قديمة . أو فى ابتداء الحان تتعقد فيها الألوان الموسيقية فى حلقات . وبعد أن جرب ديبوسى نفسه تشكيلات النغم والأوتار ليحدث نتائج حسية متنقلة ، عاد فى أعماله الأخيرة الى الشكل التقليدى المثير للمواظف : « الصوناتة Sonata » ، وأضفى عليها قوة جديدة .

واستمر الملحنون يؤلفسون السيمفونية والرابعى والكائناتا والأوبرا . ولكن ربما تكشففت السيمفونية عن سلسلة متعاقبة من الموضوعات ، أكثر من أن تمثل موضوعين اثنين وتتنوع فيهما بانتظام . وقد زيد فى مرونة السيمفونيات بضغط الحركات الأربع أو إعادة ترتيبها ، وباستخدام الألحان المتنافرة ، واستخدام الأساليب ، وتجربة تأثيرات الفرقة العازفة وإضافة الأصوات الفئائية ؛ وربما عكست هذه السيمفونيات ألوانا متنوعة من الأصول الوطنية ، كما هو الحال فى أعمال جان سبيلوس ، وفوجان وليمز ، وسرجى بروكوفيف ، ( ١٨٩١ - ١٩٥٣ ) ، وديمتري شوستاكوفتش ( ١٩٠٦ - ) واستخدمت « الرباعيات » مجالات واسعة من الصوت على الآلات الوترية ، كما فعل بارتوك فى الحانه « الثالث ، والرابع ، والسادس » . وحددت الأوبرا مدى التزيم فى الغناء ، وإما أنها وسعت إمكانات التمثيلية الموسيقية للتعبير عن الفرع ، والجنون ، الوصف أو التحديد المباشر للشخصيات ؛ أو أنها - أى الأوبرا - استعادت التقليد القديم فى الأوبرا مع الانغام الشجية ، واللقاء والفرق الموسيقية والمجموعات . واستخدم جيان كارلو منوتى Gian Carlo Menotti ( ١٩١١ - ) موضوعات غريبة The Medium ١٩٤٦ The Consul ١٩٥٠ وحول بنيامين برتن المواد الانجليزية التقليدية الى روايات . وفى The Rake's Progress ( ١٩٥٢ ) زود سترافنسكى شكل الأوبرا التقديم بنسج جديد ، باستخدام الأنغام الغامضة ، والانفعالات الرقيقة لتلتئم مع انضباط مقاطع النظم ، ومع



المقتبسات المجبوكة بمهارة والمأخوذة من سلسلة كاملة من الموسيقى التقليدية .

اما الرقص التمبيري « الباليه » الحديث الذى كان قد عممه سترافنسكى ودياجيليف ، بوصفه شكلا مستقلا - أى مزيجا من الباليه القديم والرقص الشعبى والتمثيل الصامت والموسيقى ، مع تأثيرات وفيرة للفرق العازفة - فقد طوره الى مدى أبعد من ذلك بعض الملحنين الفرنسيين فى تعبير تهكمى متقن عن الناس ، وكانهم دُمى فى مابعد الحرب ، وهو وجود عديم المعنى فاقد الحس ( اريك ساتى Erik Satie ١٨٦٦ - ١٩٢٥ ) فى Parade ( ١٩١٧ - ) فرانسيس بونك Francis Poulenc ١٨٩٩ - Les Noces ( ١٩٢٤ ) . وغير سترافنسكى نفسه من طابع الباليه بعد الحرب العالمية الأولى بإدخال فرقة لتغنى عناصر من الفناء الشعبى بوصفها جزءا من الأوركسترا Lesnoeas التى عرضت لأول مرة ( ١٩٢٣ ) ، وبإعادة وضع سلسلة من الألحان الإيطالية والرقص القديم المأخوذ من الرقصات الفرنسية فى القرن السابع عشر ( مثل Apollo ١٩٢٧ Orpheus ١٩٤٨ ) ، وبمزيج من الباليه والقصة الدينية التمثيلية ( Persephone ١٩٣٤ ) . وأخيرا فى ١٩٥٧ ألف « Agon » على نمط مجرد معقد أصيل غاية الأصالة . فكان مباراة راقصة ، لقصة لها ولا تركيب ، ولكن موسيقى خالصة ورقص خالص ، يكمل كل منهما الآخر ، وفرقة كبيرة لا للضربات الصاخبة ، ولكن من أجل تشكيلة معقدة يمكن الوصول إليها باستخدام جزء منها على التتابع ، حتى تكون الموسيقى دائما خفيفة مضبوطة .

وافتتن الملحنون بمشاكل العلاقة بين الألفاظ والموسيقى . والفوا موسيقى لسلسلة من القصائد ( كما فعل هندميت Hindemith فى قصيدة رلك Marienleben ، ووبرن Webern فى أغاني رلك ، سيمفونية سترافنسكى Symphony of Psalms and Masses والقصص الدينية التمثيلية التى وضعها آرثر هونجر Parade ( ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ) وكارل أورف Carl Orff ١٨٩٥ ) . ولقد وضع كثيرون أعمالا دينية موسيقية ( مثل فوجان ولیم ، وسترافنسكى ) .

واتجهت الموسيقى ، على مر السنين فى هذا القرن ، الى أن تكون ، فى وقت مما ، أكثر تجريدا وأشد قوة من الناحية العاطفية ، وذهبت حالة الاضطراب والقلق فى هذا القرن أبعد كثيرا الى ما وراء شحوب الضوء الخافت فى موسيقى دبوسى ، أو القموض الباهت للقدر فى

الحانه : Pelléas et Mélisande الى الوعي المفزع فى بعض الحان ربايعيات بارتوك ، أو مرحها الساخر وبذاهتها ، من ناحية ، وطراوتها العميقة من ناحية أخرى .

وآلف بارتوك فى الاتجاه الرئيسى لتجربة قومه وخيرتهم ؛ ففي جبال الكريات وسهولها حيث عاش بين ظهرانيهم ، يدون مجموعات أغانيه - وجد أنهم لا يزالون يعيشون ، كما كانوا يحيون لعدة قرون خلت ، على حين استمرت رحي الحرب تدور فوق رؤوسهم . فلما استخدم أغانيهم الشعبية أو ألف أغانيه هو نفسه على نسق مشابه ، جاء مزجه العجيب بين الشرق والغرب مباشرة من حاضر قومه ، وليس من مجرد تاريخهم أو تاريخه فحسب . وكان لأصااته فى الصيغة وفى الإدراك عمق فى التعبير يسمو على أية مصلحة وطنية ، وكان له ثمار فى الموسيقى الغربية كلها . وربما أوحى أعماله بالسر الشفاف على حافة المسموع ، كما هو الحال فى الموسيقى الليلية «Night Music» ، أو بالتوكيد القوي لوقع الرقص الصاخب ، ولكنها لم تكن موسيقى تصويرية . وقضيت الألوان الجديدة مثل

#### Music for Strings, Percussion and Celesta

كل مجال الشعور فى لون قصير قوى هندسى يتشكل عن طريق الاستخدام المركز لكل مقطع ( نوتة ) فى الألحان الرئيسية ، عن طريق التكرار المتماثل للألحان فى ترابط متنوع وتعقيد سريع ، وتنوع الإيقاع وتوكيده بدلا من الآلات التقليدية ، أو باستعمال خمسة أجزاء يعارض كل منها الآخر بدرجة مثيرة من حيث الإيقاع ووزن الإيقاع والحوار العام . واقتبس معظم الملحنين الشباب من شونبرج طريقته ذات الاثنى عشر مقطعا ( نوتة ) فى السلم اللوني ( الكورماتى ) ، مستخدمة فى حلقات ، على الرغم من أن الكل لم يتفق معه حتى فى الناحية النظرية . وأتى بول هندميت بنظرية معارضة له ( شونبرج ) Unterweisung im Tonsatz ١٩٣٧ ؛ فاقترح مراجعة منطقية فى ضبط السلم المخفف ، وخطط طريقة لتركيب موسيقى قائم على قواعد علمية صوتية . وكانوا جميعا أقل نزوعا الى الفرق الموسيقية الكبيرة بالآلات النحاسية المزدوجة ، وأكثر ميلا الى تخفيف الأصوات وترقيعها ، وإلى استخدام نوع جديد من الترابط بين مختلف الآلات .

وفى الخمسينات برز فى ألمانيا أنطون وبرن كأعظم ملحن ذى اثر، استخدم نظريات شونبرج المجردة . وآلف أفكالا قصيرة مركزة ،

مرتبة في تناسق متقن بشكل دقيق ، واستخدم السلسلة الكروماتية في تجمعات متنوعة ، وقد أخرجها فورم الكانون وشبه الكانون Canon وفصل المقاطع بعضها عن بعض . ثم جعل الآلة تلو الآلة تتبعها ثم تعيد تتبعها عن طريق الفرقة الموسيقية . ان تقريق المقاطع أحادا ، الى جانب استخدام فترات الصمت الطويلة استخداما مركبا والتغيير العاجل لمعدل السرعة - كل أولئك أحدث أثرا دقيقا يسيرا . وزاد ويرن من أثرها بإيجاد مركبات جديدة من آلات الأوركسترا التقليدية ، أو باستخدام الآلات الشعبية مثل القيثارة والماندولين والأرغن الصغير والأجراس . وتلك الموسيقى كانت التعبير الصادر عن رجل ذي ثقافة عظيمة وعقل يتسم بالآتزان ، وخيال باحث متقن ، وإذن مرهقة . وكان لمؤلفاته الموسيقية String Quartet opus 24 Variations for Piano; opus 27 أثر عظيم جدا . ولكن اذا وقعت أساليبه وطرائفه في أيدي أقل قدرة وكفاية ، فإنها لن تنتج الا نتائج عجافا هزيلة .

أما في فرنسا فان الملحن الذي كان له أثر كبير على معظم الشبان الذين درسوا على يديه ، هو أوليفر ميسيئن Oliver Messiaen ( ١٩٠٨ - ) . ولم تكن موسيقاه على الأرغن والبيانو مجردة ، بل كانت في الغالب ذات طابع صوفي سام . وكان متأثرا بالموسيقار ديبوسي ، وخاصة في استخدام الأوتار غير المشدودة . وقد اكتشف نتائج جديدة لتضدد الايقاعات المعروفة باستخدام الوقفات والتنوعات الدقيقة في أطوال الأنغام .

وكان من بين الأسئلة التي ترددت في النصف الأول من القرن : ماذا عسى أن تكون العلاقة بين موسيقى الجاز والأشكال الفنية التقليدية للموسيقى ، مهما حدث فيها من انقلاب وتطوير ، لأن الجاز كان الشكل الشعبي المألوف الواسع الانتشار . لقد نشأ في الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم أصبح مألوفاً في أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى ، حتى لقد انقطعت نغم من أرقى الملحنين في أوروبا واستخدموه في تطبيق مصطلحاتهم أنفسهم . وضمنه سترافسكي مع فيفالدي وباخ في نفس القطوعة .

وكان الغموض يكتنفه دائما - فهو حزين حيناً تحت ستار ظاهري من المرح ، وأحيانا هجاء لاذع متعمد ، وأحيانا مملوء بالحنين ، ودوما يعزف الايقاعات العميقة التي تنفذ الى المراكز العصبية الفطرية ، ومن ثم يطلق حيوية كبيرة . وقد أمكن الوصول الى مؤثراته عن طريق خفض النغلات والخامسات والسابعات في اللحن ، وعزفها في مقابل مصاحبة مقامية

مستقيمة ، تتوافق مع إيقاعات مؤجلة التنبؤات . وكان مثيرا بصفة خاصة بسبب الارتجال أو التلقائية . وكان من الميسور على الموهوبين من العازفين المنفردين في الفرق الصغيرة أن يأخذوا اللحن بعد الآخر ليرتلوا عليه أنماطا من التقاسيم متنوعة غير متوقعة ، تاركين لطباختهم أن تنطلق حرة مع الشعور الراسخ آنئذ . ولقد استعاروا من الأغاني القديمة ومن أية موسيقى قديمة أو شعبية عرفوها ، وعالجوها جميعا في حرية تامة . أما الآلات الرئيسية فكانت البوق ، والسكسية Saxophone والنغير ( الكلاريون Clarinet ) والبيانو ، والزيلوفون والباص المزدوج ، والطبول . وكانت الأنغام الموسيقية مرتبطة ارتباطا وثيقا بنوعية الأصوات البشرية ، وبخاصة الأصوات المجلجلة للسود الذين نشأ بينهم الجاز . وكانت بعض النفحات الحقيقية في آلات النفخ تستخدم في التعبير عن حالات البشر في مختلف الحالات النفسية . وكان كثير من عازفي الجاز البارزين الذين ظهرت لهم في الجاز معبرة عن مظاهر التوتر الخاصة في حياة المدن في القرن العشرين .

وفي عشرات السنين الأولى من القرن العشرين رقص الناس على أنغام الجاز ، ولكنها أصبحت شيئا فشيئا موسيقى يستمع إليها ، وأصبح لها مكان في قليل من مقطوعات الحفلات الموسيقية . أما في أواسط القرن فقد ثار التساؤل عما إذا كان الجاز يمكن أن يفيد في إضفاء حياة جديدة على التجارب المجردة التي كانت تنزع إلى أن تكون فنية خالصة على أيدي الملحنين ذوي المهارة الفائقة الذين انفصلوا عن مجرى الحياة الشعبية .

(٤) الفنون البصرية : الرسم ، النحت ، المسرح ، التصوير الفوتوغرافي .

الرسم ( التصوير ) - كان الاتجاه الرئيسي للفنون البصرية ، هو التجريد . فما إن أصبحت الصورة هي الهدف ، بسطوحها التي أبرزت أبعادا بارعا ، وفراغها اللذيذ ملئ ببتوات هذه السطوح ، حتى شرع الرسامون أو المصورون في إدخال تعديلات كثيرة من التكميلية البحتة . ثم كانوا في الخمسينات قد ابتدعوا أشكالا جديدة من التجريد ، بما في ذلك قوام الصورة وملبسها ( النسائج ) واللون على هذا النسق ، واستخدام الرموز .

لقد تطور ونما أكبر زعيمين للمدرسة التكميلية : براك وبيكاسو ، في طريقتين مختلفتين . ورسم براك لوحات كثيرة على الخيش ، وكان

دوما يهذب أسلوبه الفريد ، وكان مشغولا بجوانب دقيقة للفراغ ، كان التكميبيون قد شرعوا فى ارتيادها - واستخدم المزيد من الأساليب المعقدة فى الظلال واللون ، بل استخدم حتى بعض النواحي التى تمثل الأشياء والسطوح ، وهى متداخلة ومتشابهة لتعبر عن معنى حيز الفضاء الذى عاش فيه ونوع الحياة فيه كذلك - وأدى هذا الى سلسلة مشهورة من الرسوم الزخرفية الكبيرة فى مرسمه الذى رتب فيه كل الأبعاد فى حياة فنان محترف - أدواته ولوحاته التى لم تكمل بعد ، ومجموعة « مواد الفن Objets d'Art من كل العصور فى أوروبا ، مستخدمة كنماذج ، وصورة طائر هارب من إحدى اللوحات ، موجيا بوئية حرة من وثبات الخيال - وتلك كانت خبرة الفنان التى عممت . ( اللوحة ٢٣ )

وجرب بيكاسو أساليب كثيرة ، فجمع فى ١٩٢١ بين التكعيب والألوان القوية والتناسب الكلاسيكى ، فى لوحته « الموسيقيون الثلاثة The Three Musicians » ؛ أما فى لوحته « جرنیکا Guernica » ١٩٣٧ ، وهى لوحة ضخمة ذات ألوان ثلاثة : الأبيض والرمادى والأسود ، فقد رسم بيكاسو مأساة القوة الوحشية ، رموزا لها « بالإنسان الثور ؛ وقد وطئ بقدميه جماهير البائسين الحيارى ، وبهصان ، وصور معنى آلامهم المبرحة وغيظهم لتعذر خلاصهم من هذا المازق عن طريق تشويه كل أجزاء أجسامهم ومسحها الى حد بعيد . وفى لوحاته العديدة التى مثلت نساء مختلفات . ومثلت أطفاله هو نفسه ، رسم مخططات مبسطة ثقيلة ذات حيوية ونشاط عظيمين ، وكثيرا ما جعل الملامح مضحكة غريبة شاذة تضفى واقعية شرسة خارقة نافذة ، دون أن تكون حرفية . ( اللوحة ٢٧ )

ومن بين التعبيريين ، فتحش بول كلى Paul Klee عن رموز لوحدة الانسان والأرض والكون ، أو كما يقول بالنص ( فى حديث له ١٩٢٤

---

(\*) فى ثورة عاتية من فترات السخط والغضب رسم بيكاسو هذه اللوحة التى تبلغ ثمانية أمتار عرضا بعد ثلاثة أيام من غارة للأفلات القنابل الهتلرية على مدينة جرنیکا المفتوحة وأهلال سكانها المزل ، إبان الحرب الأهلية الأسبانية ١٩٣٧ - ولا جدوى من محاولة ترجمة هذه اللوحات الى كلمات ، أو البحث فيها عن دلالات وأهمية - ويكفى أن ترى فى مسحتها للأشكال الطبيعية مرآة لما لم شوهدت الفاشية والنازية قبيح الفتوة ، وانطلقت فيه قوى الوحشية والأرهاب بشير عقاب - قصة الفن الحديث - ترجمة المرحوم رمسيس يوتان - القاهرة - ١٩ - المترجم .

على الفن الحديث ) : « الصورة الأساسية الوحيدة عن الخلق نفسه ، أكثر منها صورة الطبيعة بوصفها إنتاجا قد اكتمل . ورتب عقله وأسلوبه الى درجة الموازنة بين الموضوعي والمجرد ، وبين العملية المنتجة في الطبيعة وقواها ، وبين التأمل في علاقاتها المتغيرة ، وبين الشوارد الحرة للعلم والخيال والفكر النابع من عقله الباطن . وكان يحاول دائما أن ينفذ الى المكان « الذى تغذى فيه القوة البدائية الأولى كل تطور » وكان أسلوبه رشيقا خبيثا معا ( يجمع بين اللغز والبيان ) . كما كانت أشكاله دقيقة ، ولكنها لا تمثل شيئا البتة ، وكانت خلفيات ألوانه مظلمة بظلال خفيفة لتصور جو العالم الذى وجد فيه الأشخاص . ورسم الأشخاص في صور كاركاتورية دقيقة مضحكة ( Zwitscher-Maschine ١٩٢٢ ) أو تبسيط محزن للخوف والأسر ( Maske furcht ١٩٣٢ – Gefande ١٩٤٠ ) أو بقع معقدة من اللون والحركة Revolution des Vioudctes ١٩٣٧ ) . وجعله نشاطه وحرصه بوصفه باحثا أصيلا في العلاقة بين العرض الواضح والاحساس الشعاعى والتجربة الموضوعية – من أعظم الفنانين الذين افتقدتهم الفن في المراحل الأولى من التجربة . وفى الحسبنيات أخذ يرتفع ذكره ويعلو قدره . ( اللوحة ٣٦ ) .

أما أتباع المدرسة السريالية التى تمردت على العلم والنظم ، فقد تحدثوا عن انفجار الجمال . وصوروا انفجارات عقلهم الباطن على أنها كشوف لهذا الجمال . وثمة مصوران لم ينتميا الى أية مدرسة أو حركة ، ولكنهما بهرا وفتنا معاصريهما بالأبعاد أو الاتفاق الجديدة لأعمالهما . وقد فتح هذان المصوران الطريق أمام ما جاء بعد ذلك من جولات السرياليين فى عوالم النزوات والأوهام والأحلام . أما مارك شاجال Marc Chggall الذى ارتحل عن وطنه روسيا الى أوروبا الغربية ، فقد روع الفنانين التجريبيين هناك ، كما أثلج صدورهم ، بتصوير ، مشاعره فى تكوينات حرة تجمع بين الواقعية وتصاوير الأحلام ، سابحا فى عالم خيالى يراه دائما عالما الخاص به . وهو بالضرورة دائما عالم الشباب القروى الذى يحب موطنه ، عالم أصيل دائما فى لونه وصيفته ، ودائما شاعرى .

آخاذا عزيز . وكان ثانيهما جيورجى دى كيريكو Giorgi de Chirico ( ١٨٨٨ – ) ، وقد بهر كذلك أعين الجيل نفسه بالخروج الى حدود تخيلات الأحلام العادبة الى « مجهول ميتافيزيقى » . واستخدم مناظر إيطالية مألوفة مع أشكال معروفة كل المعرفة من العمارة الكلاسيكية ، ومنظورا تقليديا من عصر النهضة ، ولكنه حولها جميعا الى شيء هو الغرابة بعينها ، بضوء غير معروف فى البر أو البحر ، وبنسب غير

متوقعة من المباني ، وأحيانا بأشخاص مجهولين يهيمنون على وجوههم  
حيارى على غير هدى .

وبدأت السريالية نفسها كحركة أدبية ، بالفنانين أندريه بريتون ،  
ولويس أراجون ( ١٨٩٧ - ) ويول الوارد ( ١٨٩٥ - ١٩٥٢ ) ،  
وأسس أندريه بريتون وثيليب سوبون Philippe Soupault ( ١٨٩٧ )  
مجلة « الأدب » ليمارسا فيها وسيلة جديدة ، وليقوما بالكتابة الذاتية .  
ثم جمعا حولهما طائفة من الكتاب والمصورين . وفى ١٩٢٤ كتب بريتون  
« البيان الأول للسريالية » يصفها ويصفها ، قال :

« إنها تلقائية نفسية خالصة ، يقصد بها التعبير شغفيا أو كتابة  
أو بآية وسيلة أخرى - عن عملية الفكر ( خواطر النفس ) ، فى مجراها  
الحقيقى بعيدا عن أية رقابة يفرضها العقل ، ودون أى حساب للاعتبارات  
ال«خلاقية» أو الجمالية ... ان السريالية تركز على الايمان بالواقع الاسمى  
لأشكال معينة من الترابط والتداعى كانت مهمة حتى الآن ، والايمان  
بالسلطان المطلق للأحلام ، والذهب المتجرد للفكر ، وان السريالية لتتزع  
الى تدمير سائر التراكيب الالية النفسية ، لتكون بديلا عنها فى حل  
المشاكل الجوهرية فى الحياة » .

وربما جاز للسريالية ، فى ضوء هذا ، أن تحرر روح الفرد . أن  
كثيرا من هؤلاء الرجال وهم محوطين بالفوضى والعنف الاجتماعيين لم  
ينبلوا ابتداء الفن البرجوازي فحسب ، بل آمنوا كذلك بوجود التغيير

---

(\*) « د ابتداء من ١٩١١ ، فى باريس » أخذ كيريكو فى رسم تلك اللوحات  
الرأعلة التى أصبحت فيما به أول أمثلة الفن السريالى الحق . وفى هذه اللوحات تشهد  
ميادين مشمسة خالية ، الا من شبح أو شبحين صغيرين يهيمنان فى فراغ يهيمن عليه صمت  
يلند بالهذم . أو ترى عقودا عالية تكتنفها الظلال ، تمتد الى حالا نهاية خارج إطار  
اللوحة ، ويجوزها ترقد تماثيل قديمة تهشم أطرافها وحوائها ، وكأنها تتأمل فى  
أمى حالها ومصيرها وسط هذا الخواء المقيض . أو ترى صبية تجرى حاملة أمامها طوقا  
عبر شارع طويل موحش سيطرت عليه الشمس أشعثا التى لا ترحم ، أو أجساما من  
الحشب معلقة لأطراف حمل رجسا صلوا يشاوية الشكل ، وسط ميادين واجبة  
تحقق بها آثار رومانية من كل جانب ... وجميع هذه الصور تنطق بمأساة الفرد  
فى وجه المدنية الصماء المبرأنة الحديثة ، التى تجرد حياته من أى معنى ، فتشعره بمزلته  
وتقامته وسخط مصيره ... وكان كيريكو يسمى هذه الصور : « لوحات ميتافيزيقية » .  
( نقلنا هذه التعميرة عن قصة الفن الحديث - ترجمة المرحوم رمسيس يونان - القاهرة  
١٩٦٠ - ولعلها أبلغ فى تصوير السريالية ، وفى التعريف بالفنان كيريكو - للترجم )

فى المجتمع أولا ، وبأن ثورة الكادحين ( البروليتاريا ) كانت ضرورة ملحة . وعلى الرغم من أن عقيدتهم الثورية لم تبق بدمهم ، فإن اتجاههم الفنى عبر عن نفسه ، على مدى خمس وعشرين سنة ، فى أعمال جماعات من الفنانين فى فرنسا وغيرها من البلاد : الولايات المتحدة ، بلجيكا ، تشيكوسلوفاكيا ، يوغوسلافيا ، الدنمارك ، اليابان وانجلترا . وانتهى الأمر بكثير من المصورين والمثاليين إلى التطرف فى وضع كل أنواع الأشياء أو الفتات بعضها إلى جانب بعض ، فى ترابط خيالى غير متناسق ، مروع ، واضح . أنه غير ذى معنى . لقد لصقوا على لوحاتهم أشياء مادية - مثل قطع العظام وقصاصات الصحف وفتائل الجبال والخرق البالية ، ووضعوا بدلا من كتل النحت المادية الأصلية ، بعضا من جذور الأشجار والأسلاك المتوترة وكتل الأسمنت ، والريش . لقد استخلصوا من العقل الباطن صور الخبرة الكامنة فى الجهاز العصبى ، ومجدوا كل سلوك يمكن أن يؤدي بهذه الصور إلى أن تطفو فوق السطح - الأحلام ، العقاقير ، الشراب ، الجنون ، التصرفات الصببانية التشبه بالفطرة البدائية . وكثيرا ما حملت الرؤى التى برزت روح الكابوس .

واستخدّم المصورون ، من أمثال ماكس إرنست Max Ernest ( ١٨٩١ - ) ، وأندريه ماسون André Masson ( ١٨٩٦ - ) ، وجوان ميرو Joan Miro ( ١٨٩٣ - ) ، والمثاليون مثل هانز آرب Hans Arp ( ١٨٨٨ - ) الذين عرضوا أعمالهم مع السرياليين - نقول استخدموا براعة أسلوبهم فى إمالة اللثام عن واقع ذى معنى أكبر . فمير آرب عن الحياة البيولوجية البسيطة فى المرمر المصقول . لقد صور أندريه ماسون ما يشاهد بشغف ولهف فى الطبيعة من أشكال ، فى صورة متناقضات أو معركة غاضبة ، كما صورها ماكس إرنست فى صورة أسرار عجيبة لعلاقات كونية ، أو أضغاث أحلام قبيحة مضحكة شهوانية لوساوس الانسان . ونفذ الفنان اللامع جوان ميرو ما قاله من « أن الانسان ينبغي أن يخرج عن الشكل إلى الشعر » ، فى أمزجة متباينة ، مع الرشاقة والتنوع والتناسب دائما لقد عبرت لوحة .

Catalan Landscape Hunter

٢٣ / ١٩٢٤ عن جنون ( هلوسة ) الجوع ، والسماء الحمراء الوردية ، ومياه البحر الصفراء التى تصنع فضاء لا نهاية له ، فى ضوء لامع ، اصطاد فيه رجل صغير يحمل بندقية أكبر من شخصه أرنا أكبر منه كذلك وهو متمدد متخفئ للهرب ، وقد أوحى بهذا كله مثلثات ودوائر ومستطيلات مفتوحة ، ومخروطات وكرات مجسمة ، كما أن نسب حجم اللون وكتلته أنتجت أثر المضامين العاطفية .



وبعد الحرب العظمى الثانية ، نجد أن شباب الفنانين الذين تأثروا بالسريالية والذين أرغموا من جديد على البحث عن شيء جديد ، قد أصبحوا يوما بعد يوم أكثر اهتماما بأنماط تجريدية من الألوان ، لذاتها ، فتارة علاقات بين مربعات ملونة ، وتارة أخرى الخط ، وأحيانا أخرى شذوذ الأشكال واختلالها وبعدها عن الانتظام . وقد أحبوا القياس الكبير ، وكانوا مشغولين بقوام الصورة وملبسها . وعرفوا باسم Tachistes ( نيقولادي ستاي Nicholas de Stael ١٩١٤ - ١٩٥٥ ) ، أو Activists أو Action Painters . ولأول مرة على يد جماعة من الفنانين الأمريكيين من هذه المدرسة ، وعلى الأخص جاكسون بولوك Jackson Pollock ( ١٩١٢ - ١٩٥٦ ) اهتم الأوروبيون بالتصوير الأمريكي على أنه فن خالص ، بسبب حيويتهم ، وشراق اللون ، وجراة الأسلوب ، وجو الثقة المحيط بالكشف . وثمة فنانون آخرون ، منهم الانجليزى جون براتبي John Bratby ( ١٩٢٨ - ) الذى رسم ، فى إحدى نوبات تمرده على هذا التجريد لوحة ضخمة للحياة العادية وهى رمزية بشكل أو بآخر . وفى لندن ، فى ١٩٥٧ ، فتح المعرض العظيم للفنان الاسترالى سدنى نولان Sydney Nolan ( ١٩١٧ - ) ، عالما واقفيا أسطوريا من الصحراء والغابات العاتية المقفزة ، مع أبطال ومجرمين يصطرون فى هذا العالم . ( لوحة ٣١ )

**النتج** . كان التجريد فى النحت عضويا بناء واختار مثالو الأشكال المضوية ما كان أساسيا للحركة أو النمو ، وأبدعوا الفزوة السريالية باللصقات الشبيهة بالأحلام ، وعبروا عن الصفات والعلاقات بتشخيص مبسط أو مشوه . وفى تمثال البرونز المصقول « طائر فى الفضاء Bird in Space » ( ١٩١٩ ) نجد أن قسطنطين Constantin Brancusi ( ١٨٧٥ - ١٩٥٧ ) ، جرد الشكل من كل التفاصيل ليبرز الارتفاع الأساسى للطائر فى الهواء . وصنع ألبرتو جياكومتى Alberto Giacometti ( ١٩٠١ - ١٩٦٦ ) بعض تكوينات سريالية تحركت فيها بشكل عجيب وجوه شبيهة بالأحلام ، وكان الواحد منها يؤثر فى الآخر ، ولو أنها غير متصلة ، ( قصر فى الرابعة صباحا ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ) . وكان الرجال البرونزيون المتناهون فى الصغر عبارة عن ظلال مستطيلة ، ممددة واقفة وحدها ( رجل يشير Man Pointing ١٩٤٧ ) ، أو متعزلة عن بعضها ( ميدان المدينة City Square ١٩٤٨ ) . وصنع هنرى مور Henry Moore ( ١٨٩٨ - ) وجوها ضخمة منحنية ، على أساس ملاحظته للناس المتجشئين الى القطارات تحت الأرض Underground فى الحرب

العالمية الثانية ، وعلى أساس النحت المكسيكي البدائي ، مستخدما تجويفات أو تقوبا في الفضاء ليستل القوة البدائية في الأجزاء البرونزية والقوية الثقيلة . وكان تمثاله « الأسرة Family ١٩٤٥ » تعبيرا كلاسيكيا عن فكرة أساسية عن زوج وزوجة يمسكان بالطفل عاليا ويدللانه معا ، وقد زودت بالحركة والحيوية ، لا عن طريق التشويه والتحريف ، بل عن طريق البساطة المعبرة عن الرضا العميق بالطبيعة . ومن ناحية أخرى نجد رج Butler Reg ١٩١٢ - ) في تصميمه لتمثال « السجين السياسي المجهول Prisoner Unknown Political ) يضمن قوة خارقة رمزية على القطعة الضخمة من الحجر التي تشكل القاعدة وعلى تركيب المدرج والسلم تركيبا يشبه القفص ، مما يوحي بتهديدات بالاعدام ، والأسوار التي احتجز وراءها أناس صغار مجهولون من حرس السجن والسجين معا . وجمع أوسيب زادكين Ossip Zadkine ١٨٩٠ - ) بين عناصر من التكعيبية والسريالية والنم البدائي ، ليحقق أسلوبا تعبيرا . ووجد تمثاله لمدينة مخربة مقرا لاثقا في روتردام . ( اللوحتان ٣٦ ، ٣٨ ) .

وانتقل الانشائيون ( البنامون ) ذور العقول التي هي أكثر تشبيها بالهندسة من خطط لأبنية تذكارية ضخمة في أوائل العشرينات إلى بيانات أصغر ، مثل « العمود القابل للتطور Dévelopable Column ١٩٤٢ » ، لأنطون بفرنر Antoine Pevsner ، هو عمود برونزي استخدم متجنيات رياضية متدرجة . وصنع نوم جابو Naum Gabo قطعاً كثيرة من « الباغة » Celluloid الشفافة كثيراً ما أطلق عليها « البناء في الفضاء » Construction in Space ( ١٩٢٢ - ١٩٥٢ ) . أما إسكندر كولدر Alexander Calder ( ١٨٩٨ - ) فقد صنع قطعاً متحركة - قطعاً تجريدية متناسبة رياضياً الأشكال في الطبيعة ، معلق بعضها ببعض بشكل رقيق ، حتى تتحرك دائما كحركات متوازنة ، وتلقى ظلال الأشكال بطرق منتظمة . وذهب إلى أن الشكل الذي أبدعه إنما يعكس نظام الكون ، مع أجسام كثيرة منفصلة ذات صفات متباينة تسبح في الفضاء ، متحركة أو قاعدة بعضها قريب ، وبعضها بعيد جداً . وفي الخمسينات حاول مثالون آخرون أن يعبروا عن فكرة فلكية ، في أعمال معقدة ، كما فعل ريتشارد لوبولد Richard Lippold ( ١٩١٥ - ) في Variations on Full Moon ١٩٤٩/١٩٥٠ ، وقد حصر الفضاء بين أسلاك دقيقة من الألمنيوم تحدد السطوح .

أما المثالون الصغار فكانوا جميعا يشتغلون بالمعادن ، مستخدمين

مواردهم من هذه المواد ليعبروا عن الافراط فى الجفاء والهجو ، أو التناصح  
الرياضى والقوة ، كما كان بعضهم يفتش عن لغة يعبر بها عن أخوة المصير  
المشترك ١٠٠ - ٢١ ( اللوحتان ٣٥ ب ، ٣٩ ) .

**المسرح** - تأرجح المسرح فى أوروبا وفى الولايات المتحدة بين التوسع  
أو الانكماش تبعاً لتقلبات الحرب والمنافسة مع السينما ، والاذاعة  
والتلفزيون . وفى بعض الأحيان كانت المسارح المزدهرة ذات الفرق  
الدائمة تنقل الروايات الى مدن بعيدة جداً عن العواصم الكبيرة ، وفى  
أحيان أخرى كانت نسبة ضئيلة من الناس هى التى ترى رواية حية ،  
وكانت ثورة المسرح فى روسيا سابقة على ثورة أكتوبر ، وكان المسرح ،  
بوصفه أداة قوية مستعداً لتفسير عالم جديد لجماهير جديدة .

وكان لزاماً على المسرحية الجادة التى تعالج الروح الانسانية ، والتى  
تعبّر عن نفسها فى خير اخراج وإداء - أن تخوض معركة الكفاح مع المسرح  
التجارى الذى يعمل من أجل التسلية والترفيه . ونظم العديد من المسارح  
الجديدة على أساس ثورى ، مثل Kamerny Theatre of Tairov ( ١٩١٤ ) الذى نظم وفق أسلوب خاص  
Deutsches Theatre برلين ( ١٩٠٥ ) Abbey Theatre فى دبلن ( ١٩٠٤ )  
Vieux colombes فى باريس ( ١٩١٣ ) Court Theatre لندن  
Washington Square Players ١٩١٦ Provincetown Theater ١٩٠٤  
( ١٩١١ ) فى نيويورك . وكانت جماعات الهواة فى كل مكان مورداً للكثير  
من الممثلين الجدد ، وللمؤمنين الجدد بالمسرح . وأسس مديرو المسارح  
مدارس للتدريب المسرحي ، موضحين أن خير تسليية هى وثيقة الاتصال  
بخير تثقيف وتهذيب ، وأن خير المسارح هو الذى يرفه ويسلي ، ويهذب  
ويعلم فى وقت مما ( ١٠١ ) جوردون كرايغ Gordon Craig ( ١٨٧٢ ) ،  
فى بحث له بعنوان On the Art of the Theatre ( ١٩١١ ) ،  
ومجلة The Mask ١٩٠٨ ، و School for the Theatre التى  
أسست فى فلورنسة ( ١٩١٣ ) .

وتحت تأثير فسلاف نجينسكى Vaslav Nijinski ( ١٨٩٠ -  
١٩٥٠ ) ودياجليف ، لم يعد الرقص مقصوراً على الباليه الكلاسيكى .  
وأعقب هذا تأسيس عدة مدارس للرقص الحديث فى ألمانيا والولايات  
المتحدة . وألف الملحنون للمسرح - ستراينسكى ، بروكوفيف ، داربوس  
ملهود Darius Milhaud ( ١٨٩٢ - ) ، جورج جرمشوين  
George Gershwin ( ١٨٩٨ - ١٩٣٧ ) فرجيسل طمسسون

( تاريخ البشرية ٣ ) - ٦٥

Kust Weill ( ١٨٩٦ - ) ، كورت ويل Virgil Thomson ( ١٩٠٠ - ١٩٥٠ ) وغيرهم . وانبعث فن جديد لمناظر المسرح . وتتابعت سلسلة من الأساليب تتحدى مفهوم الوحدات فى المسرحية ، بل حتى التطهير النفسى المحزن . ( التراجيدى ) .

وكان المسرح ، حتى الحرب العالمية الأولى واقعيا فى أساسه ، على غرار مسرحيات إبسن Ibsen والمسرحية الروسية ، وكان يخرج مسرحيات تشيكوف ، ومسرحيات برنارد شو الأولى . وفى العشرينات أجريت عدة تجارب جريئة فى الرمزية والتعبيرية والانشائية (البنائية) ، صاحبة ارتياد علم النفس « للعقل الباطن » والأساطير الخرافية ، كما هو الحال فى روايات يوجين أو نيل Eugene O'Neill ، واستخدمها أرست تولى Ernest Toller فى الدعاية السلمية المهدئة ، وفى مسرحيات الجواهر فى الاتحاد السوفيتى . وفى الثلاثينات اتخذت المسرحية السياسية المضادة للحرب أشكالا عدة ، أدخلت بصفة خاصة طرائق جديدة لتوضيح الحركات الاجتماعية الكبرى ، وتطالب جماهير النظارة بمقتضيات جديدة .

وفى مستهل القرن حددت الروايات الكبرى إنتاج المسرح . وظلت مسرحيات إبسن تمثل فى مختلف أنحاء أوربا ، وحددت شذرات أنطون تشيكوف عن الحياة ، بما فيها من بصر نفسانى نافذ الى أحزان ومهازل الطبقة الوسطى المنهارة الفاشلة - حددت أسلوب ستانيسلافسكى الخاص فى « مسرح الفن » فى موسكو . أما روايات برنارد شو التى عرضها عرضا فعالا هارلى جرانفيل باركر Harley Grandville - Barker ١٨٧٧ فى Court Theatre ، فقد صنعت المسرح الحديث فى إنجلترا ، بما فيه من « مسرحية البحث والمناقشة » ، حيث أصبحت الأفكار والآراء قوى تمثيلية ، وأصبح الذكاء أحد أبعاد الخلق الانسانى ، وأزاحت سرعة البديهة القناع عن ادعاءات الدعاة الأخلاقية التقليدية .

وقيل ثورة أكتوبر كان قسطنطين ستانيسلافسكى ( ١٨٦٣ - ١٩٣٨ ) قد بلغ « بمسرح الفن فى موسكو » - الذى كان قد أسسه هوروف . نيمروفتش داتشنيكو Nemorovich Danchenko : ٧ ( ١٨٥٨ - ١٩٤٣ ) - بلغ به الى درجة من اتقان « الواقعية » - على غرار ما بدأ به بوشكين وجوجل ، حتى أصبح رمزا على التفوق والبراعة فى كل أوربا ، وأصبح منهجه ذا أثر فعال فى كل مكان . والحق أنه كان مرموقا حتى فى الخمسينات فى أوربا وأمريكا . ولقد طوى عدة فترات وطرق عدة أساليب - « رواية جوجول » ، وهى رواية شعرية روسية ، رواية Tsar Feodor

Tartuffe ، أو Le Mariage de Figaro لتولستوى . والحب ستانسلافسكى على أن يعيش الممثلون أدوارهم ، لا أن يمثلوها فحسب ، وعلى أنه ينبغي عليهم أن يبقوا أنفسهم على المسرح ، وأن يعملوا دوماً على التصوير الذاتي ، حتى يظهروا على كل عاطفة إنسانية ويعرفوا كيف يضبطونها . ويجب أن يكونوا قادرين على أداء العمل المادى للرواية أداءاً كاملاً متقناً ، وابتدع مالا نهاية له من التمرينات الفردية والجمعية ليستنبط الموارد الكامنة فى الممثل . وكم تلا ، وقرأ ، وجرب ، المرة تلو المرة فى دقة بالغة ، حتى أمكن فى النهاية التعبير عن أعماق المعانى تعبيراً تاماً ، فى قطعة حية مصهورة من الفن . وبعد الثورة عرض مشروعات السوفيتات وانتصاراتهم ، وعنى عناية خاصة بالشباب الذين كان لزاماً عليهم أن يصنعوا الثورة الثقافية الجديدة ، فى المعاهد والمراسم . ( مستوديوهات ) المنظمة ليتدربوا فيها . ( اللوحة ١٥٦ ) .

وبات المسرح فى العشرينات « مسرح المدير » ، وظل كذلك طوال الخمسينات . وكان حقا أن الروايات التعبيرية مثل روايات أونيل O'Neill وبيrandello استسلمت لتجارب المدير . ان رجال أونيل ، فى روايته Great God Broun ( ١٩٢٠ ) وضعوا الأقنعة ونزعوها بشكل مفرغ ، كلما اتبعثت علامات جديدة ؛ وفى روايته Strange Interlude ١٩٢٨ عرض تركيبان ، رأى العين ، فى وقت مما : الاشارات والاباءات الخارجية والحديث المباشر بين أشخاص الرواية ، ثم الأفكار المقترنة بهذا كله . ومثل لويجي بيراندللو ( ٨٦٧ - ١٩٣٦ ) الاستحالة المحزنة على أى انسان أن يخرج عن نفسه ، ويظهر نفسه لأى انسان آخر فى واقعه الحقيقى ، فى رواية Six Characters in search of an Author ( ١٩٢١ ) . ولكن التفاهم بين هؤلاء المسرحيين والمديرين لم يكن كافيا قط ، ولم تكن الروايات ذائعة أو سائدة .

ودخل الرجال الموهوبون الذين تأثروا بفن التصوير الجديد أكثر منهم بالرواية فى تجارب مع الأشكال وجماليات النظارة والأساليب الجديدة ، مستخدمين أية مسرحيات تتاح لهم جوردون كريج ، ماكس رينهارت ، ألوين بسكافور ، جاستون باتي ، لويس جوفيه ، جان لويس بارو ، و « المستقبلى البناء » فيفولود ميرهولد Vsevolod Meyerhold ( ١٨٧٤ - ١٩٤٣ ) . أما ادوارد جوردون كريج الذى كان أثره قد امتد على أوروبا ، فقد نظر الى تجديد المسرح فى شخص مدير يمكن أن يدرك الطبيعة الحقيقية للمسرح ، وأن يكون على مستوى عال - لافى الأدب أو فى المحاكاة ، بل من حيث الرؤية - أى صهر الأداء والفاظ الحديث والموسيقى والمناظر . ان المسرح

الحديث الذى يستعيد أصوله فى الرقص ، وفى المناظر التى يضبطها تغير الضوء الذى يخلق دهشة دائمة متنقلة فى اللون والشكل والحركة . مثل هذا المسرح لابد أن يخلب الباب جمهوره ، ويهيئ لهم راحة نفسية عقلية جميلة . ( اللوحة ٥٦ ب )

وكان لعمله هذا أثر مباشر على مسرح ماكس رينهارت ( ١٨٧٣ - ١٩٤٣ ) المسمى Deutsches Theater فى برلين . لقد أبدع رينهارت المسرح الذى اقترحه جوردون كريج ، وخلق فيه الحياة والحركة بفضل ما لحظه بنفسه فى المواكب والأعياد القومية والدينية ، وغرامه بكل ما هو جميل وزاه وغريب ، وبفضل شدة توثبه وخصب خياله ، وفاق سجل الأدب المسرحى عنده كل ما كان فيه للعالم بأسره ؛ سواء كان قديما أو معاصرا ، ولقد خلق المسرح الألمانى قبل الحرب العالمية الأولى ويعدها ، ومن بين ما أخرج للمسرح رواية أوجست سترندبرج August Strindberg ( ١٨٤٩ - ١٩١٢ ) بما فيها من روح الشر المجهولة التى تعتمل فى حياة الإنسان ، وما فيها من بحث عن الخلاص ، وعنوانها Nach Danascua ورأية فرانز وكدند Franz Wedekind التى تثبت ما لدى الإنسان من حافز الى القوة الجنسية بوصفها قوة فعالة فى العالم ، واسمها Ergeist واستخدم كل الموارد الفنية الجديدة : المسرح الدائز ، الأنوار الكشافة التى تحدث الظلال التصويرية ، الجموع المتراسة من الممثلين أو المجموعات الصغيرة التى تندفع من بين النظارة . وكان عبقرى فى ابتعاث قدرات الممثلين ، حتى أنهم بزوا أنفسهم ، ولما نفى فى ١٩٣٣ قصد الى الولايات المتحدة ، حيث ساد أسلوب مناظره ومشاهد وأصبح مألوفاً فى روايات مثل The Miracle التى كان قد ذاع أمرها فى أوروبا وأمريكا ، وظل أثره باقيا طوال هذا العقد من السنين .

وفى الثلاثينات ، ومع تجمع قوى الشيوع التى كانت تنذر بنشوب الحرب العالمية الثانية ، انبثق فى أوروبا الغربية نوع جديد من المسرح ، خرج بخطوات أبعد عن التركيب المسرحى التقليدى . فلم توضع مسرحية برتولد برخت Bertold Brecht ( ١٨٩٨ - ١٩٥٦ ) واسمها Epic Drama بقصد خلب الباب الجماهير والترويج عنهم ، ولكن لتشجيع نفاذ النزعة العلمية الجديدة الى المجتمع ، ولتجعل الجمهور الساذج على بينة من الأحوال التى تسبب التوتر ، مستعدا لاستخدام ادراكه وتفهمه بشكل معقول فى تحسين المجتمع واصلاحه ، وتمرد على كل الوحدات المسرحية التقليدية ، واستخدم الأحداث الهامة ، والأمثولات والقصص والمداخل الشعبية ، والحركات الحرة فى الفراغ ، والتعبير بالكلام ،

والموسيقى والرقص والإشارات الصامتة ، والشعارات ، وتعاقب الصور المتحركة ، ليجعل من المسرحية واقعا منصهرا وخيالا شاعريا ، وتكون ذات أثر متوازن ؛ وبذلك ظل جمهور النظارة مشوقا اليها مهتما بها ، ولكنه غير غارق فيها . وجعلت عبقريته ، بوصفه كاتباً وضبطه ، من هؤلاء المعلمين القادرين أكثر من مجرد أدوات دعاية للمادية الديالكتيكية ، أما تعليقه اللاذع على « الاستهتار : دعه يمر *Laissez Faire* » في مسرحية *Opera Threepenny* ١٩٢٢ ، مع التوزيع الموسيقى الذى وضعه كورت ويل *Kurt Weil* ، وكانت الملهاة الموسيقية الفتنة فى أوروبا الوسطى حين أخرجت لأول مرة - نقول ان تعليقه اللاذع هذا قد شاع وذاع بعده فى نيويورك فى الخمسينات ، ولما نفى من ألمانيا ، وصار يكتب من فنلندة فانه أبرز فى مرارة ضحايا الحرب أنفسهم ، وكيف يحاولون الإفادة منها، ويشاركون فى مسئوليتها ، فى *Mother Courage and her Children* قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وأدرك القوة الثورية فى أناس يغيضون حيوية ، فيما وراء أى تركيب اجتماعى نوعى ، كما أدرك فى نفس الوقت ضعفهم البشرى الذى لامناص منه ، وما تنطوى عليه صدورهم من حقد وضغينة ، بل تحولهم كذلك ؛ سواء فى ذلك البنت الفلاحه التى كافحت لترعى طفل الحاكم الذى كانت قد أنفذته ، أو القاضى الغريب الذى كان ينظر فى قضيتها فى رواية *The Caucasian Chalk Circle* ( ٢٤ / ١٩٤٥ ) أو رجل العلم البحاثه الألمى فى رواية *Galileo* ( ٣٨ / ١٩٣٩ ) . وثمة محاولات أصيلة لمسرحه كل « مراكز القوة » العريضة ، والعلاقات الاجتماعية أو الكشوف العلمية ، قام بها « المسرح الفدرالى فى الولايات المتحدة ( ١٩٣٥ - ١٩٣٩ ) تحت ادارة هالى فلاناجان دافيز *Hallie Flanagan Davis* ( ١٨٩٠ ) - ولقد ابتدع هذا المسرح لونا جديدا هو « الجريدة الحية » *Living Newspaper* تعرض فيها بعض لمسات مسرحية تثير أقصى اهتمام الانسان وتشوقه ، بالإضافة الى بيانات احصائية تبرز القوه ( النزاعات حول السلطة فى حوض نهر تنيسى ) ، « ثلث الأمة *One Third of Nation* ( الحاجة الى المساكن ) ، و « الجراثيم *Spirochete* » ( اكتشاف ميكروب السل ) ،  $E = mc^2$  ( الطاقة = الكتلة فى مربع سرعة الضوء ) ، وقد طافت هذه الروايات فى طول البلاد وعرضها ، حتى وصلت الى أناس لم يشهدوا قط المسرح الحى من قبل .

وعلى طول العشرينات من هذا القرن فى الاتحاد السوفيتى ، أخرج المسرح التسجيلى الذى كان يعرض المشكلات الاجتماعية ، ويقدم دعائم

الاشتراكية سيلا من الروايات ، وفي ١٩٢٧. في الاحتفال العاشر بثورة  
 اكتوبر أخرج « مسرح الفن » في موسكو Armoured Train 14-69  
 وهي عبارة عن مسرحية رواية فيفولود ايفانوف Vsevolod Ivanov  
 ( ١٨٩٥ ) التي تحكي قصة الفلاحين الذين استولوا على قطار بأرسله  
 البيض لتدميرهم . ووضحت رواية « Oil » ، وهي إحدى الروايات  
 التي عرضت في موسكو في الثلاثينات ، وقد وضعت في قالب واقعي عن  
 الآلات التي تنتج البترول - نقول أوضحت مدى التضحيات اللازمة للتوسع  
 في الصناعة . وفي النهاية صاح المثلون في النظارة « أيها الرفاق ، هل  
 تقدمون هذه التضحية ؟ » وزار الجمهور معلنا أنه يقدمها عن طيب خاطر ،  
 ومجدت روايات أخرى الثورة ، مثل « كاباييف » Chapayev ، وقد  
 حولت فيما بعد الى فيلم سينمائي شعبي .

وبعد الحرب العالمية الثانية نكس المسرح عن التسجيل والاعلام ،  
 وانبثقت الرواية الشعرية من جديد ، في نطاق ضيق . في إنجلترا  
 وفرنسا والولايات المتحدة ، وكانت فورة الاخراج التجريبي ، في الأصل ،  
 قد استقرت في بريق المسرح في المواسم الكبرى ، ولم يكن عظماء الكتاب  
 المسرحيين في حاجة الى مسارح . وعرضت المسارح الصغيرة التجارب  
 السابقة ، وبعض نقثات للشباب الغاضب ، وبعض روايات الوجوديين  
 ( سارتر : « البعوض Les Mouches » ١٩٤٣ ، كامو : « كاليجولا  
 Caligula » ١٩٤٤ ) . وجدير بالذكر أن رواية شو « الميجر بربرا  
 Major Barbara » قد حولت الى فيلم بالتعاون بين شوبوبين المدير  
 والحق أنه قد دبت المنافسة بين المسرح والسينما ، وكم تبودلت الروايات  
 بينهما .

**التصوير الفوتوغرافي** - تطور التصوير الفوتوغرافي بسرعة بوصفه  
 شكلا من أشكال الفن ، يمكن أن يعبر ، لا عن ترجمة الأحوال النفسية  
 والحقائق الاجتماعية ، بمثل ما يعبر به الرسامون المألون والكتاب  
 فحسب ، بل انه - أي التصوير الفوتوغرافي - ليستطيع أن ينفذ الى  
 مجالات أخرى ، ذلك أن الدقة السريعة لآلة التصوير ( الكاميرا ) تستطيع  
 أن تسجل أحداثا يتعذر على عين الإنسان تسجيلها : الحركة السريعة ،  
 الخلجات الوقتية ، الأشياء الدقيقة البعيدة التي لا يمكن الوصول اليها .

وفي بداية التمسس للتصوير الفوتوغرافي بوصفه فنا - لا مجرد  
 النتيجة الآلية لطقا الغالق - . نظر المصورون الفوتوغرافيون الى أعمالهم  
 وصورهم على أنها رسوم أو لوحات . ان تكنولوجيا الكاميرا أو تكنولوجيا



تصنيع اللوحات والأفلام ، مع امكان استخدام ازدواج الفيلم ، والتذهيب ( وضع المسات الأخيرة ) والتحريف ، وغيرها من ألوان المعالجة اليدوية - أدت بهم إلى محاولة أخذ لقطات زاوية ( من مختلف الزوايا ) وتصوير الآثار الجوية ، والصور السريالية « والكلاج » (٢) والمسح الفوتوغرافي ، وكانوا يستطيعون الإيحاء بالأسرار الخفية ، والعلاقات المتباينة - ألفرد ستيجلتز Alfred Stieglitz ( ١٨٦٤ - ١٩٤٦ ) « أشجار وقسورة » Frederick Sommer Venerable Trees فردريك سومر ( ١٩٠٦ ) « ماكس ارنست Max Ernest أرنولد نيومان Arnold Newman ( ١٩١٨ - ) « إيغور سترافنسكي Igor Stravinsky ادوارد ستيشن Edward Steichen ( ١٨٧٩ ) رودين Rodin المفكر Thinker ، موهولي ناجي Moholi Nagi ( ١٨٩٥ - ١٩٤٦ ) ، « المسح الفوتوغرافي » ، مان راي Man Ray ( ١٨٩٠ - ) المسح بالأشعة Ray Grams ( اللوحة ٤٩ ) .

وكانت المجموعا المتنوعة من الأعمال ذات أثر فعال ، وخاصة في ملصقات الاعلانات ، لأنها تعمل عملها من فورها ، وفي أواخر العشرينات وفي أوائل الثلاثينات نرى أن موهولي ناجي ، في مدرسة «الباو هاوس» في الفنية العظيمة ذات الأثر الكبير ، كان يعلم استخدام هذه الاختراعات ويجربها بنفسه ، وقام بالعمل نفسه فيما بعد ، وهو على رأس ، مدرسة « الباو هاوس » الجديدة في شيكاغو . وأنتجت عمل الحفر الفوتوغرافي في مطبوعات ، في أي حجم وإية كمية ممكنة . ووجد المعلنون ( أصحاب الاعلانات ) أن هذه الأشياء ذات أثر فعال ، وخاصة في الإيحاء بالثقافة الرغبات ، وما أن بدأت الخمسينات حتى كانوا يستخدمون الصور

(٣) « التلصيق » نوع من الصور تستخدم فيه رسوم الملصقات القديمة من العصر الفكتوري ، فيقص ما فيها من صور ، ثم تلتصق مما يمانية ، لتتألف منها أشكال عجيبة تجمع بين الإنسان والطير والحيوان والأصناف ونحوها في جسم واحد ، فتخلق بذلك علما أشبه بسلام الأساطير - من مبتكرات الرسام السريالي الألماني ماكس اركست ( من قصة الفن الحديث - الترجمة ) .

\*\*\* Bauhaus مدرسة فنية عظيمة نشأت في ألمانيا تحت زعامة فلهلمس الشاب وولتر جروبيوس ، وكانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها هي محاولة التوفيق بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث من الناحية الأخرى ، واعتقد نشاطها إلى جميع فروع الفن والتصميم الصنائع من صياغة وتصميم. ورسوم وطبوغرافيا - ولكن الحكم النازي قضي عليها فهرب بعض أساتذتها إلى أمريكا ( قصة الفن الحديث - القاهرة ١٩٦٠ )

الفوتوغرافية على أوسع نطاق ، مقتصرين على اللونين الأبيض والأسود  
فى البداية ، ثم الصور الفوتوغرافية الملونة ، بقدر ما أمكن تحميلها .

ولكن الرومانتيكية فى استخدام المؤثرات ( الجمع بين الألوان أو  
الأشكال ) مثل التصوير ( الرسم ) أخلت السبيل لاستخدام الموارد الخاصة  
للكاميرا فى صور فوتوغرافية لم تهذب أو لم توضع عليها أية لمسات ، ولم  
نعالج باليد . وكان هدف الرائد الفرد استجلتز نفسه وكثيرين غيره من  
المصورين الفوتوغرافيين ، هو دقة الصورة وغنى النسيج ( قوام الصورة  
وملمسها ) مما يمكن الوصول اليه عن طريق الضوء والتوقيت الدقيق .  
واعتمد جمال الصورة وأثرها الآخاذ على الإدراك المرهف بنوع خاص لدى  
الفنان وأسلوبه السريع الأكيد فى استعمال الكاميرا . وربما كانت الصور  
مسرحة أو تجريدية ، ولكنها لم تكن زخارف أو إيضاحات . وكانت سجلات  
لمعنى الخبرة أو التجربة التى يمارسها الفنان بوصفه باحثا . وعلى هذا  
الأساس سجل يوجين أتجيه Eugene Atget ( ١٨٨٥ - ١٩٢٧ )  
باريس ، كما صوّر ووكر إيفانز Walker Evans ( ١٩٠٣ )  
ومرجريت بورك هويت Margaret Bourke White ( ١٩٠٥ - ) وجه  
الولايات المتحدة ( لقد رأيتم وجوههم : You have seen their faces  
( ١٩٣٧ ) وجه روسيا فى أثناء الحرب : التقاط منظر الحرب الروسية  
( Shooting the Russian War ١٩٤٢ ) ، وجه الهند الجديدة  
منتصف الطريق الى الحرية ، تقرير عن الهند الجديدة  
Half way to freedom : Report on the New India ( ١٩٤٩ ) . ( لوحة ٥٠ )

وفى الثلاثينات تطورت « الفوتوغرافيا » ذات السرعة العالية الى واحد  
على مليون من الثانية ، بوصفها أداة علمية للملاحظة الدقيقة للأجزاء السريعة  
الحركة فى الآلة ، وسمحت بسلسلة من فترات تعريض الفيلم للضوء فى  
لوحة واحدة ، لتعقب طريق الحركة السريعة . وزودنا هذا الأسلوب الذى  
استخدم بشكل تصورى بخبرة جمالية جديدة بما لم يكن قد شوهد بعد  
من أشكال الحركة وأنماطها ، مثل الصور الفوتوغرافية التى التقطها جيون  
ملي Gjon Mili's ( ١٩٠٤ - ) ليدى عامل فى مصنع ، تتحركان  
فى تجميع أجزاء اللولب ، ولراقص الباليه، ولثلاثة إرباع الضربة 3/4 Beat  
( اللوحة ٥٢ ) . وهذه الأساليب وغيرها مكنت الكاميرا من الكشف عن  
الأشكال البيولوجية المختفية تحت الماء ، وعن عمليات مثل قفس البيض ،  
بل حتى عمل صمامات القلب فى صورة متحركة ( دكتور ج .

كيث هسارجت Dr. G. Keith Hargett وأدوين . س . أودي Edwin C. Udy « نهر الحياة الأحمر Red River of Life اللوحة ٥٣ » .  
 وفي أواسط القرن ، نجد أن آلات التصوير الفلكية ذات الزوايا الواسعة لم تزود الفلكيين بصورة عن الكون فوق كل ما كان ممكناً من قبل يمكنهم بها أن يلتمسوا اجابات عن التساؤل الذي كان يتردد : هل الكون يتمدد ويتسع ، وكم عمره ، ولكنها أى آلات التصوير كذلك مكنت الرجال العاديين من مشاهدة قياس الكون ونظامه وعمليات الخلق المستمرة فيه ، والابتهاج بالصور الفوتوغرافية وتدوق الجمال فيها .

وكانت الصور ، الى جانب الكتابات التي تزيد من تأثيرها ، هي أساس الصحافة المصورة التي انتشرت بعد ١٩٣٦ ( اللوحة ٥٤ أ ) .  
 وبعث أصحاب الصحف المصورة بالمصورين الى مختلف أركان المعمورة ليغطوا أنباء الحرب والإزمات الوطنية ، واللوان الحيلة اليومية الصادية لأقصى الأقوام في الأرض أو لشعوبهم هم أنفسهم ، ونشروا « موضوعات مصورة » ، بأن وضعوا الصور المفردة بعضها الى جانب بعض ، في سلسلة ، لتصنع أنماطاً تفسيرية أو توضيحية ، وصنعت الحكومات صوراً لتعليم شعوبها ، أو لاعطاء فكرة عن بلادها في الخارج ، ( مثل ادارة أمن المزارع في الولايات المتحدة ، وهيئة التسويق الإمبراطوري في بريطانيا ) كما وضع المصورون - كل بمفرده ، أو الناشرون الذين يختارون الصور من هنا وهناك ، كتباً كثيرة - مثل ووكر إيفانز « مناظر من أمريكا ، ١٩٣٨ ، هنري كارتية بريسون Cartier Bresson (١٩٠٨) « مناظر من الصين وغيرها » ، ( ١٩٥٤ ) ، ودونالد . س . يترى Donald C. Peattie وجورج أيسر George Aymer « تلك هي الحياة This is Living » و « نظرة الى الطبيعة بالصور A View of Nature with Photographs » ( اللوحة ٥١ ) .

وأبرز مجال الفن وتطوره وامكاناته في الاتصال الشعري - في معرض فوتوغرافي ؛ فقد وضع ادوارد ستيفن « أسرة الانسان » في ١٩٥٥ لمتحف الفن الحديث في نيويورك ، ثم أرسل فيما بعد الى كثير من المدن في مختلف أنحاء العالم ، ثم أخرج كذلك على هيئة كتاب ، في طبعات رخيصة وأخرى غالية الثمن . واحتوى المعرض على ٥٠٣ من الصور أخذها ٢٧٣ مصوراً فوتوغرافياً في ٦٨ بلداً ، اختيرت من أكثر من مليوني طبعة ، ونظر الى هذا المعرض على أنه مرآة وحدة الانسان الجوهري في هذه الدنيا ، كما ترى في العناصر والمشاعر العامة في مجرى الحياة اليومية ، ولقد

تدرجت الصور من الموله فى المات ، وانتظمت العلاقات اليومية للأفراد العادين ، بينهم وبين أنفسهم ، وبين أسراتهم ، وبين جماعتهم وبين العالم الذى يعيشون فيه ، وكتب الشاعر الأمريكى التمهيد ، ومقتطفات من عيون الشعر والأمثال ، والنصوص المقدسة عند كثير من الأجناس والشعوب ، وحدد التركيب وأوضح المعنى ، وتردد الجمهور أفواجا على المعرض أينما ذهب ، وهنا كان ثمة فن شعبي مألوف مملوء بالحركة والحياة .

٥ - العمارة : فى العشرينات من هذا القرن صارت العمارة الشكل البارز فى الفن الحديث ، وهو الشكل الذى دفع الى الأمام فى جراءة تلك التجارب التى كانت قد استمرت قبل الحرب ، وفى الطريق المعقول للتطور ، وفى المدرسة العضوية الشخصية ، واقتضت طبيعة العمارة - حتى تواجه الحاجة العملية - الاشتياك المباشر مع المجتمع الذى تقدم له خدماتها ، والتزاما باستخدام المواد والعمليات الجديدة التى كانت الصناعة تبذلها وتحت زعامة جماعة عرفت باسم « دى شتيل » De Stijl ( ١٩١٧ - ١٩٢٥ ) فى هولنده ، ومدرسة الباوهاوس ( ١٩١٩ - ١٩٣٣ ) فى المانيا ، ومدرسة لوكور بوزيه « الروح الجديدة Esprit Nouveau ( ١٩٢١ وما بعدها ) فى فرنسا ، طور المماريون والمصورون ما صار يطلق عليه « الطراز العالمى » ، على الرغم من أن زعماء المماريين أنفسهم استعاضوا بالله من هذه التسمية ، لأنها توحى بأفكار ثابتة .

ووضع فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright فى الولايات المتحدة قواعد العمارة العضوية ، عن طريق سلسلة من المباني ، وتصميمات للجوامع ، والكتابات ، انتشر تأثيره ونفوذه فى أوروبا ، وفى بلده ، وبدى بالبوهوف Bauhof فى أوروبا على هذه القواعد نفسها

وحدد رايت بيانه ( ١٩٥٩ ) قواعد العمارة العضوية بقوله :

« فى غمرة التفكير العنيفة ، أتت إحدى طرق البناء ، لمجتمعتنا بتكامل جديد . . ان هذه المباني البسيطة تظهر العمارة على انها تركيب عضوى ، قائم على أن « الجزء للجزء » ، كما أن الجزء للكل » . ومثل هذا الكيان وحده هو الذى يمكن أن يعيش . وكان حتما أن هذه النظرة الى الطبيعة فردية فى العمارة ، كما كانت فردية فى اعلان الاستقلال ، كما أنها متميزة فى طبيعة الانسان نفسه ، لقد تأكدت الآن كلية التعبير البشرى فى العمارة . ولئن يعود البناء الموفق شيئا غير هذا بعد الآن ، كما هو الحال فى الحياة ، وهذا هو الشكل » .

وعبر الفيلسوف الصيني لائو - تز Lao-Tze عن هذه الحقيقة التي أمكن الآن بلوغها في العمارة حين أعلن أن « واقع البناء لا يمكن في السقف والجدران ، ولكن في الفراغ الذي يبتها ، والذي تيسر الحيلة فيه » . لقد شيدته وعنما بنى معبد الوحدة Unity Temple بدأت تبرز فكرة الفراغ الداخلي : ١٩٠٦ .

وسواء كان المهندس المعماري من أتباع المدرسة العضوية أو العالمية الأوروبية ، فإن جوهر طراز القرن العشرين كان الأمانة الهندسية في استخدام المواد - فما بدا كأنه دعائم لابد أن يكون دعائم بالفعل ، لا زخرفة - وفي مراعاة « الناحية الوظيفية » في تصميم المبنى . وعمل المعماريون على أساس إمكانات الانتاج بالجملة ، واحتمالات المواد الجديدة : الصلب ، والزجاج والخرسانة والألومنيوم والسيراميك والبلاستيك . وشيدوا بيوتا لا يجوز أن تكون صناديق بل مساكن أو « آلات للعيش والحياة » كما شيدوا المدارس ومكاتب الأعمال . والمصانع والمصارف التي تتوفر فيها الإضاءة الكافية ، والترتيب البارح للفراغ ، والاقتصاد في البناء ، على أن يدل مظهرها على الغرض الذي شيدت من أجله ، بدلا من أن تبدو وكأنها معابد يونانية كاذبة أو كاتدرائيات قوطية أو صروح باروكية .

وأول جماعة تكونت هي جماعة دي شتيل Stijl بزعماء المصور منديريان Mondrian والمهندس المعماري جاكوبوس أود Jacobus Oud ( ١٨٩٠ - ) ، وقد اشتغلت هذه الجماعة بجهد ودقة مع المكعبات والمستطيلات والسطوح المنبسطة ، وجربت تأثيرات اللون - عمدوا إلى تنوع لون الجدران في الغرفة الواحدة - وصمموا الأثاث ليتكلم مع بيوتهم المستطيلة ، مستخدمين مواد جديدة مثل الصلب .

وفي ١٩١٩ أنشأ والتر جروبيوس Gropius في ويمار بألمانيا ، مدرسة الباوهاوس نتيجة ضم مدرسة الفنون والصناعات إلى أكاديمية الفنون الجميلة ، وكما أوضح هو في بيان « نظرية الباوهاوس وتنظيمها » ، كان يسمى إلى تحطيم الترتيب الهرمي الذي كان قد فصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية .

« تسعى الباوهاوس جامعة إلى التوفيق بين المجهود الخلاقة ، لتصل ... في فن معماري جديد ، إلى توحيد التدريب والتعليم في الفن وفي التصميم معا ، والهدف الأسمى للبאוهاوس ، مهما كان بعيدا ، هو العمل

الجمعي في الفن - البناء - الذي لا توجد فيه أية حواجز بين الفن التركيبي والفن الزخرفي » .

وكان الطالب في البداية يتلقى تعليمه على يد فنان نظرى ويد صانع ماهر ، حتى تدرب الناس ، يوما بعد يوم ، على أى الأشخاص يمكن أن يجمع بين العناصر اللازمة ، ووفق جروبيوس - رغم اللامبالاة البيروقراطية وعداء الجمهور الذي لا يدرك - وفق في أن يجمع بين نفر من المصورين والمصممين والمماريين من مختلف أنحاء أوروبا ، بوصفهم جميعا معلمين في الباهواوس فامها الطلبة من عدد من بلدان أوروبا فضلا عن المجموعة الأصلية التي جاءت من ألمانيا . ولم يدرسوا نظرية التصميم فحسب ، بل اشتغلوا كذلك بشكل خلاق في سلسلة من المصانع : النجارة ، الزجاج الملون ، الفخار ، الأثاث ، المعادن ، النسيج ، التصميم المسرحي العرض ، الطبوغرافيا . ولما نقلوا مدرسة الباهواوس الى دسـو Desseau ١٩٢٥ ، أبرزوا كلا من الطراز الجديد والمبدأ اللذين اتخذتهما جماعة خلاقة مبدعة ، تعمل معا في الكيان الذي صممته ، والداخل الذي زخرفته وجهازه ، وبعد قيام هتلر ، الذي أدى الى اغلاق المدرسة ١٩٣٣ ، توزع أثر الباهواوس وانتشرت بذورها في أوروبا وأمريكا ، حيث عاد طلبتها ومعلموها الى أوطانهم ، ورحل مديراها : جروبيوس وخلفه ميزفان دروه Mies van der Rohe الى الولايات المتحدة ليكونا مديريين لمدرستين معماريتين في كل من هارفارد ، والبيتوس ، وليكونا بجانب فرانك لويد رايت ، زعماء العمارة في تلك البلاد .

ولم تكن أهداف الباهواوس فنية فحسب ، بل اجتماعية أيضا ، ذلك أن جروبيوس أصر على أنه اذا لم يكن للتنمية الصناعية - الـا نتائج اقتصادية ، وليس غير ، فان ذلك يحط من قدر الانسان ويجرده من انسانيته ، فلا بد أن يكون هناك شيء من الكرامة الانسانية والحرية والعلاقات المرضية التي تغذيها وتوثقها البيئة التي يعيش فيها الناس . وكانت صفوف مساكن العمال التي شيدها أود في هولندة ١٩٢٤ من أولى البشائر بهذا المبدأ عن طريق العمارة الوظيفية .

وذهب لوكربوزيه الى أبعد من ذلك ، فاتجه تفكيره الى نواح أخرى، مثل كثافة السكان وتحسين وسائل النقل والعمل والمعيشة ، وتخطيط مدن كاملة تقوم على طراز انساني ، خالية من القوضي والزحام والتضخم البغيض ، مما يقترن بالتوسع الصناعي وازدياد السكان ، ورفض بلدة الضواحي الحديثة ، لأنها بدت في نظره شيئا يجمع بين المدينة والقرية ،

ولا يحل شيئا من مشاكل المعيشة الرئيسية ، وصمم بدلا منها طوابق عالية رشيقة في أماكن طلاقة واسعة ، حتى لاتحرم أية أسرة من النور والهواء ، ومصممة بحيث تستمتع كل أسرة بأشعة الشمس طرقا من النهار ، أو تستظل من الشمس المحرقة في الأجواء المدارية وشبه المدارية. وخطط تصميمات لمدن بعينها : ( باريس ١٩٢٥ ، ريودي جانيرو ١٩٢٩ / ١٩٣٠ ) ، وتصميمات أخرى لأنماط من المدن أطلق عليها المدينة ذات المركز The Concentric City ١٩٢٢ ، المدينة المشعة The Radiant City ١٩٣٠ ، القرية التعاونية The Co-operative Town ١٩٣٤ البلدة ذات الخطوط المستقيمة The Linea Town ١٩٤٢ ، ووزعت المساحات تبعا للوظيفة ، فعمد الى الانساح بين المصانع ومسكن العمال ، حتى يسير هؤلاء الى أعمالهم وخططت الشوارع طبقا لارتباطات الناس بمواقف سيارات النقل ومراكز الأسواق ، أما أماكن الزهرة والتعليم فقد حددت بنسبة السكان ، وكانت التصميمات التي وضعها مفتوحة ، حتى اذا اتسعت المدينة أمكن انشاء وحدات جديدة متكاملة لأعداد مختلفة من السكان ( اللوحتان ٤٥ أ ، ٤٥ ب ) .

وساد اثر لوكوربورزييه على نطاق واسع ، وبفضل الأبنية التي شادها والتصميمات التي وضعها في بلاد كثيرة ، وبفضل انتشار فكرته عن أبراج المدن التي تقام في الخلاء على مساحات يستولى عليها البنائون ووكالات الاسكان في أماكن مثل نيويورك وباريس ومرسيليا ، وبفضل الدور القيادي الذي ساهم به في المؤتمر الدولي للمهندسين المعماريين ومخططي المدن ، وأخيرا عن طريق تلاميذه الذين شغل الكثيرون منهم مناصب هامة في لجان التخطيط ، وانعكست فكرته عن « فريق » المهندسين وغيرهم من الفنيين ، الذي يجب أن يعمل معه المهندس المعماري جنبا الى جنب ، نقول انعكست هذه الفكرة في تنظيم شركات ضخمة للبناء تضم عدة مئات من الممارين والمهندسين والاقتصاديين وغيرهم من الاختصاصيين مثل « شركة الولايات المتحدة » في الخمسينات ، وكانت تتكون من تسعة شركاء و ٣٢٢ آخرين ، وكان لها مكاتب في نيويورك وشيكاغو وسان فرانسيسكو .

كانت العمارة الجديدة في الربع الثاني من هذا القرن تشكل وجه المدن من جديد ، وصارت بساطة الطراز والأشكال ، تلك البساطة التي التأمت مع طبيعة المواد الجديدة ، بشكل متزايد ، هي الطابع المميز للأثاث والأدوات المنزلية ، ولتجهيزات المصانع والمكاتب ، ولتصميم الصحيفة المطبوعة ، وفي كل ما يعرض للعيان ، والعق أن فئة قليلة من الأفراد

الأغنياء ممن تجاسروا على تشييد دور خاصة لهم على هذا النسق الراقى - هم الذين تملقوا بهذا الطراز ابتداءً ، ثم ما لبث أن طبق شيئا فشيئا في الأغراض الوظيفية المرتبطة لوثق رباط بالحياة الحديثة ، والتي من أجلها قدر المعمارون قيمة هذا الطراز - مثل المصانع الانسيابية ، حتى تحتفظ بطاقات العمال وسرعتهم ، وأبنية المكاتب المرفوعة عن الأرض على أعمدة منبسطة مع جدران أو حوائط تستخدم كستائر أو حواجز ، على أن يكون من الميسور تقسيم المساحة الداخلية بمرونة ، وفقا لما تقتضيه الحاجة ، ثم تغييره بسهولة ، ومثل المدارس والطوابق ذات النوافذ المرموصة كالشرايط في وضع رأسى أو أفقى ، لينفذ الضوء منها من كل جانب ، ومثل المسارح التى اتقن فيها حساب الصوت ، وأقيمت فيها الشرفات البارزة الخالية من الأعمدة التى تحجب الرؤية ، وأخيرا المتنزهات التى صممت لتكون بمثابة ملاعب لأطفال المدن وشبابها . وكان هذا الطراز المعمارى يلتزم بصفة خاصة مع المناطق المدارية وشبه المدارية ، لكثرة استخدامه للزجاج ، واتجاهه الى أن يصب داخل البناء وأجزائه الخارجية كل منها فى الآخر ، ومن ثم انتشر استعماله على نطاق واسع فى بلاد مثل ريودى جانيرو ، وكراكاس ، وكوبا ، وبور تريكو وجنوب كاليفورنيا . ( اللوحان ١٥٥ ، ٥٥ ب ) .

ولما اكتمل نضج الطراز على أيدي كثير من المماريين والمهندسين والمصممين ، فإنه بات يطبق فى مرونة متزايدة ، وعند نشأته لم يكن للزخرفة فيه مكان ، واعتمد فى جماله كل الاعتماد على نسب البناء والواجهات ذات اللون المطفأ التى يمكن أن تكون جزءا من التصميم كما أنه - أى الطراز - تشبث تشبثا شديدا بالأشكال المستطيلة . وفى الخمسينات بدأت المباني تستخدم النحت والتصوير على أنهما جزء متكامل فى التصميم ، ولم تعد الخطوط المنحنية محرمة . وصمم ميزان در روه نافورة فى أرض خضراء أمام مباني المكاتب التى أقامها فى نيويورك ، واستخدم الرسوم لتزين أجنحة الإدارة فى الطوابق العليا . أما جروبيوس فقد استخدم فى بنائه لقسم الدراسات العليا بجامعة هارفارد ، القرميد الملون والأجر المفرغ ، فى تركيب سامق يشبه الشجرة . وزين مبنى الجمعية العامة للأمم المتحدة برسوم ونقوش اسكندنافية وفرنسية واسبانية . ( اللوحان ٤٢ ، ٤٦ ) .

وفى أثناء هذه العملية كان للمدرسة العضوية أثر ملحوظ فى توكيد الجانب الانسانى فى البناء ، والعلاقة بين تصميم المدن وبين الأشكال الاجتماعية ، وخاضت معركة مع التضخم أو الوظيفية الضيقة الى ابعاد



الحدود ، وصعد أثر فرانك لويد رايت ثم هبط ، ولكنه فى الأربعينات والخمسينات ارتفع وساد العالم كله ، وكانت مبانيه مشهورة فريدة فى بابها من ذلك The Rore House ١٩٠٩ فى شيكاغو ، وهو أفقى مثل المروج التى أقيم فيها ، والفندق الامبراطورى Imperial Hotel المضاد للزلازل فى اليابان ( ١٩١٥ - ١٩٢٣ ) ، والنماذج التى صممت ١٩٣٢ لمدينة Broad-acre City والتوسع الكبير فى استعمال قاعدة البروز فى برج شركة جونسون للشمع Johnson Wax Co. فى راسين وسكنسين Racine Wisconsin ، الفضاء المناسب فى متحف جوجنهايم Guggenheim ١٩٥٩ فى نيويورك . وكان شديد النقد للعمارة الأوربية وكأنها لا تزال تصمم صمندوقاً . وفى نفس الوقت ظل البوهوف يسير على خط المدرسة العضوية فى أوروبا منذ ١٩٢٠ ، وما ان جاءت الخمسينات حتى قامت بين المهندسين المعماريين الهولنديين والانجليز حركة تلتبس الوسائل للتقريب بين المدرستين والجمع بينهما ونشر الاعتراف بوظيفة الشكل فى المجتمع ، حتى يمكن دون ضياع مكاسب الوظيفة - الحصول على مزيد من عناصر الانسانية مع جمال البيئة ، ولا يمكن القول بأن إحدى المدرستين سادت وسيطرت ، ونشأت أشكال محلية فى مختلف البلاد ، وهى أشكال جمعت بين عدة عناصر متباينة ( لوحة ٤٤ ) .

ولما جهد المهندسون المعماريون فى مواجهة المتطلبات الجديدة لعصر الصناعة ، وجدوا أن مكانهم فى المجتمع يتغير ، وأن أفقهم تحدده اعتبارات خارجة تماما عن دنيا الفن ، فقد كان لزاما عليهم أن يعملوا - لا على أسس وظيفية وضعها من يستخدم المتطور ، وإلى جانبهم مجموعة متنوعة من الفنيين المتخصصين فحسب - بل فى نطاق اطار اقتصادى سياسى كذلك فدعوا الى تعميم وحدات كبيرة : أقسام مدن بأكملها ، بلدان جديدة ، اعادة بناء المدن التى خربتها الحرب ، أو بعض أجزاء قديمة من مدن أخرى ، وعواصم جديدة مثل قنديجار Candigar فى إقليم البنجاب الهندى ، وبرازيليا فى البرازيل ، ومدن العمال ، ومناطق الاسكان . وكان عليهم أن يفكروا فى طرق البناء الواسع النطاق ، بما فى ذلك تصنيع أجزاء قياسية وتجميعها فى الموقع . وعملوا فى الحدود التى فرضتها خطط التنمية الحكومية ، وتعليمات ألبناء وتقسيم المدن ، والاجراءات العقارية والمالية ، وتنظيم صناعة البناء واستعداد من أيديهم الأمر لتنفيذ خططهم .

وفى أواسط القرن ، وعلى الرغم من أن الأفكار المعمارية الجديدة ظهر أثرها فى أنحاء كثيرة من العالم قام حول المدن السريعة النمو ، من أجل

التوسع ، ضواح كبيرة ، نشأت في الغالب دون الرجوع الى آراء المعماريين في التصميم الجماعي ، وملئت بالمساكن القبيحة التقليدية التي بنيت دون اعتبار لمستويات التفوق والأمانة ، والإبداع في استخدام المواد. وفقد بعض من أجمل الآبنية أثره وفاعليته ، بسبب ما أقيم حوله من مبان غير متناسبة ، ولأن بعضاً من أعظم مباني الاسكان الوظيفي باتت تنذر بالتحول الى أكواخ جديدة ، نتيجة التعليمات التي تحدد شاغلها وطرق ادارتها . وعكست بعض المباني شغلها بمواد من أجل هذه المواد فحسب .  
( اللوحات ٤٧ أ ، ٤٧ ب ، ٤٨ أ ، ٤٨ ب ، ٤٠ ب ) .

ومهما يكن من أمر ، فقد ظلت العمارة ، حتى أواسط القرن العشرين أكثر القنون التقليدية ازدهارا ، كما ظلت الى أبعد حد ، جزءا من مجتمع صناعي (٢٢) .

## ٢ - الثقافات القومية الناشئة في المناطق الأخرى ذات الثقافة الغربية .

في عشرات السنين التي أعقبت الحرب العالمية الأولى ، وبعبدا عن غرب أوروبا كان ثمة ثلاثة خطوط للتعبير أخذت في النمو في مناطق الثقافة الغربية ، تلك هي الثقافات القومية التي انبثقت في الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي أمريكا اللاتينية ، ثم في روسيا السوفيتية ، وهي ثقافات نبعت من أصول أوروبية ، وظلت تتأثر بالتيارات الأوروبية ، ولكنها ، في تلك السنين ، باتت تزدداد على مر الأيام تميزا ووعيا ذاتيا في الروح والشكل . وفي أواسط القرن برزت نزعات مشابهة نحو أنماط من التعبير متميزة في بلاد أخرى صغيرة ذات أصل أوروبي ، مثل كندا ، وأستراليا ، ونيوزيلنده ، وجنوب افريقية .

وفي هذه الأقطار جميعها انطوت التطورات ، بشكل و بآخر على الوعي الذاتي بأن كل منها أمة أو شعب ، وعلى اكتشاف وتوكيد الصفة المميزة في الحياة القومية ، والأشكال الاجتماعية والخبرات الشخصية ، مما كان جزءا في تشكيل المجتمعات الجديدة والأخذ بيدها في طريق النضج والنمو ، ومن بين معالم القرن العشرين ، لم تكن هذه الدوافع للتكامل والاستقلال الثقافي ، في نطاق منطقة الثقافة الغربية أقل شأنا من دوافع الشعوب المغلوبة الى الاستقلال السياسي عن السيطرة الأوروبية .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذه الحركات لم تقم بمعزل عن التطورات في أوروبا ، بل كانت في تفاعل مستمر معها . وكان التفاعل طوال هذه السنين أعظم ما يكون مع الولايات المتحدة الأمريكية ، بسبب مرحلة

التطور التي كانت تحتجزها ، ومركزها العالمي ، وبسبب تدفق المهاجرين واللاجئين الأوربيين إليها ، وتدفع الكتاب والفنانين الأمريكيين إلى أوروبا ، والثروة المتاحة للنشر وللغف في الولايات المتحدة ، وبسبب الحقيقة القائلة بأن المجتمع الأمريكي كان يمثل الثقافة الجماهيرية التي كانت المجتمعات الأوربية تتجه إليها ، وبأن الكتاب الأمريكيين كانوا يفسحون أيديهم على جوانب لم يكن الأوربيون قد واجهوها بعد . أنه لم يكن ثمة مقر من أن تظهر الأسماء الأمريكية بين ممثلي الاتجاهات الأوربية الكبرى التي عالجناها في الصفحات السابقة .

أما فيما يتعلق بأمريكا اللاتينية ، فإن أشكال التعبير المتميزة الناشئة لم تكن قد لحقت بعد بالمجرى الرئيسى للآداب والفنون الغربية ، فيما خلا استثناءات يسيرة ممتازة جديرة بالذكر - مثل روبن داريو Roben Dario ( نيكاراجوا ١٨٦٧ - ١٩١٦ ) ، وجبرائيل ميسترال Gabriele Mistral ( شيلي ١٨٨٩ - ١٩٥٧ ) ، ورسوم الجدران للمصورين المكسيكيين جوزيه كليمنت أوروزكو Clemente Orozco ( ١٨٨٢ ) ، ودافيد ألفارو سكويريس David Alfaro Siqueiros ( ١٨٩٨ - ) ، وديجو ريفيرا Diego Rivera ( ١٨٨٦ - ١٩٥٧ ) ، وموسيقى البرازيل هيتور لوبوس Heitor Villa Lobos ( ١٨٨٧ - ١٩٥٩ ) . ( اللوحة ٣٢ ) .

وفي سنين التشكيل هذه عاش الاتحاد السوفييتي كجماعة مغلقة ، مستخدما فنونه للمعاونة في تطوير مجتمعه الثوري . وفي اكتشاف الامكانيات الخلاقة في قطاع كبير من شعبه واطلاقها من عقالها ، بعيدا عن تأثير شخصيات ما قبل الثورة ، من أمثال ستانيسلا فسكي أو اينشتين ، أو بروكوفيف ، الذين ظلوا يعملون في نطاق الاتحاد السوفييتي ، وخاصة في المسرحية والفيلم والموسيقى والباليه . وخلصنا القول ان آداب الاتحاد السوفييتي وفنونه لم تتجاوز حدوده الا قليلا .

وفي كل هذه البقاع ، وفي غيرها من البلاد ذات الأصل الأوربي ، تلك التي كان يتفق لها عرضا كاتب أو فنان ناشئ يمكن أن يسمعه أو يراه الناس نجد أن الكتاب والفنانين لم يروا أنهم ينتهون جانباً منعزلاً ، بل رأوا أنهم إنما يصيبون في جدول لابد أن يعود في الوقت المناسب ليغذي النهر العام المشترك ، ومن ثم يزيدون في ثراء الأدب والفنون العظيمة في الغرب وفي تنوعها .

## ( ١ ) الولايات المتحدة :

فى الوقت الذى رأت فيه الولايات المتحدة الأمريكية ، فى نهاية الحرب العالمية الأولى أنه قد زج بها فى مركز رئيسى فى العالم كانت الفنون والتعبير فيها قد بدأت بالكاد تعكس نظرة محلية وتستخدم مصطلحات محلية ، على أن التماثل مع أوروبا كان هو الطابع السائد فيها ، وبصفة أساسية مع الأدب فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ، ومع الفن الكلاسيكى فى عصر النهضة فى إيطاليا وفرنسا ، ومع الموسيقى الألمانية والإيطالية والواقع أن لفظ « الثقافة » كان يعنى الفنون الجميلة الأوروبية . ولقد كشف الكاتب القصصى هنرى جيمس - الذى أصبح فى النهاية مواطناً بريطانياً - كشف النقاب عن هذا الاتجاه عندما حلل مرواغات الشعور الباطن عند الأمريكين الذين يفتشون عن التهذيب والصقل فى مراكز الفن فى أوروبا ، فيواجهون الأرستقراطيات المنهارة .

إن الذى أبقى على الروابط الثقافية الوثيقة مع أوروبا هو فى الأساس الطبقة الوسطى فى الساحل الشرقى ، الذين لقنوا التقاليد القديسة ، وقرأوا مثل نظرائهم على الشاطئ المقابل فى أوروبا الكتب والمجلات ، وأعانوا الفرق الموسيقية ، وتبرعوا للمتاحف ، وفيما وراء هؤلاء امتدت عبر القارة مساحات شاسعة استوطنت حديثاً ، ومدن صناعية كبيرة تنمو ، وأعداد كبيرة من المهاجرين الذين عرفوا القراءة والكتابة أخيراً ، والزواج الذين لم يعتقوا من أسرار الرق إلا منذ جيل واحد .

وقبل أن تدخل الولايات المتحدة غمار الحرب أهاب شباب النقاد ، مثل فان ويك بروكس Van Wyck Brooks ( ١٨٨٦ ) فى America's Coming of Age ( ١٩١٥ ) ، وروندولف بورن Randolph Bourne ( ١٨٨٦ - ١٩١٨ ) فى History of a Literary Radical الذى نشره بروكس ١٩٢٠ - أهابوا بالكاتب الأمريكين أن يخرجوا من ربة الاستعمار الثقافى ، وأن يرقوا بالتعبير على أوسع مدى ليحل معنى قارة أمريكا الشمالية على تعدد جوانبها وثقافتها المختلطة ، وليتحدث الى جمهور غير ذلك الجمهور الذى كان هنرى جيمس يعنى شيئاً عنده ، وراوا فى التقاليد القوية القومية ، كما مثلها كتاب القرن التاسع عشر الأمريكين ، مثل والْت وتمان Walt Whitman ( ١٩ - ١٨٩٢ ) ، ووالف والدو امرسون Herman Ralph Waldo Emerson ( ٣ - ١٨٨٢ ) ، وهرمان مدفيل Mark Twain ( ١٨١٩ - ١٨٩١ ) ، ومارك توين Medville ( ١٨٣٥ - ١٩١٠ ) - راوا اقراراً صادقاً لكرامة كل انسان ، والاعتماد

على النفس كجزء من الانسجام الكبير فى الطبيعة ، كما يرى من البناحية الوجدانية أو الفلسفية على أنه صراع محزن مع الشر ، أو يؤخذ مأخذ الهزل والدعابة ، وراوا البلد الآخذ فى النمو ، وراوا القفار ، كما راوا صياغة الأشكال الجديدة للحكومة على الأسس التى حددها إبراهيم لنكولن « من الشعب ، وبالشعب ، وللشعب » ومشاكل الصناعة والعديد من ألوان الناس الذين يتعلمون كيف يعيشون مما .

يقينا ان بعض الكتاب كانوا قد بدأوا بالفعل فى التعبير عن المشهد العريض لأمريكا ، وكان الجهور الذى قرأ لهنرى جيمس قد صعد بالواقعية التى لا ترحم عند تيودور ريسستر Theodore Dreiser ( ١٨٧١ - ١٩٤٥ ) الذى كان كتابه « الأخت كارى Sister Carrie » ( ١٩٠٠ ) من المطبوعات المرفوضة ، فقد أظهر كارى ، وهى تقيض بانخيال والحياة تأبى أن تتقبل الفقر المحتوم ، وتتقبل العمل فى المصنع ، وهو العمل الذى كان يمثل « فرصة » فى شيكاغو ، ولكنها تجد مجرد فراغ فى علاقاتها مع الرجال الناجحين الذين كانوا مستعدين أن يتخلوا لها عن أهمية الاحترام التى اكتسبها بجهد ومشقة . وكان الشعاعان اللذان أصبحا الصوت الصادق لأمريكا الجديدة : روبرت فروست ، وكارل ساندربرج ، قد نشرنا أول أعمالهما فى ١٩١٥ - ١٩١٦ ، وظلا فى الخمسينات يكتبون عن حياة الناس الذين عرفاهم ، وكانا لايزالان يتمتعان بحب الناس لهما وإقبالهم على القراءة لهما ، وكان فى شعر فروست ، ابتداء من شمال بوسطن « North of Boston ١٩١٥ » ، الى قناع العقل ' The Masque of Reason ( ١٩٤٥ ) ، وقناع الرحمة The Masque of Mercy of ( ١٩٤٧ ) كان فيه الدعابة الحادة والواقعية اللاذعة ، والتهويين من أمر جيرانه الذين يفلحون الأرض الحجرية المجدية ، فى عبارة صريحة أنيقة ، لقد كتب عنهم كتابة تتسم بالحب والحساسية المرفهة بما فى الطبيعة من أدهاب ، وروعة معا ، والتقط رنين حديثهم فى النغم الممتاز لقصيدته ، أما أعمال ساندربرج : قصائد شيكاغو Chicago Poems ( ١٩١٦ ) ، وقشور الفلال Corn Huskers ( ١٩١٨ ) ، والدخان والصلب Smoke and Steel ( ١٩٢٠ ) و « صباح الخير يا أمريكا » Good Morning America ( ١٩٢٨ ) ، فانها رددت حزن جماهير الناس وفرحهم ، وشراستهم وحيويتهم ، وأحلامهم ، اما فى إحدى المدن الزاحفة حديثا فى قلب القارة الأمريكية ، أو فى القفار الطلقة .

وفى الفنون عرض جماعة عرفت باسم « الثمانية The Eight » أعمالها فى نيويورك ١٩٠٨ مصورين القرى الفجة فى المدن ، وكفاح

الإنسان في قرى البراري ، وأناسا استخلصوا الحياة من البحر ، ثم الصحراء القارية ، وكانت أساليبهم متميزة غير مقتبسة ، والحق أن بعضهم كان ثائرا ثورة مباشرة ضد باريس الجديدة . وأصرجون سلون John Sloan ( ١٨٧١ - ١٩٥١ ) وآخرون مثله على الكشف عن الخشونة في حياة المدينة « روفس ليلة في الصيف Roofs : Summer Night » ( ١٩٠٦ ) ، وقد أطلق على هؤلاء احتقارا لهم اسم Ash-can School ولكن الأمريكي القبع الصادق ، وهو جون مارين John Marin ( ١٨٧٣ - ١٩٥٣ ) فقد أبدع بين عامي ١٩١٢ ، ١٩٢٢ أسلوبا أصيلا يعبر به عن إيمانه بالطاقة الجبارة التي رفعت ناطحات السحاب ، وقطعت الأنهار بالجسور المطلقة ، وعن شعوره بأن هذه التراكيب ، والتكوينات حية ، واستمر في عشرات السنين التالية ، مثله في ذلك مثل فروست وساندبرج - يعبر عما تفيض به الولايات المتحدة من حيوية .

ومهما يكن من شيء فثمة كاتبان شابان أمريكيان ، موهوبان مؤثران ، الشاعران عزرا بوند Ezra Pound ( ١٨٨٥ - ) وت . س . إليوت T.S. Eliot تحولوا عن الواقع الأمريكي واتجهوا شطر التقاليد الأوروبية التي كانا قد تمردا عليها . وإيماناً منهما بأن الطريقة الوحيدة لمكافحة الحاضر الذي أزال عن العيون غشاوة الوهم ، هي استعادة كنوز الماضي ، نجد أنهما جدا في التنقيب عن الجوانب المهملة في الأدب الأوربي ، وأدب الشرق ، فنشر بوند ترجمات للشعر الصيني ، ودرس اليوت السنسكريتية وكتب عن دانتى ، وأصبح الكاهن الأكبر لطقس من من طقوس الشعراء الميتافيزيقيين الانجليز في القرن السابع عشر ، وخاصة جون دون John Donne ، ويرر ، على أساس نظرية من نظريات النظام ، اعلاء شأن دنيا العلم الطبيعية ، والحنين الى مجتمع يقوم على الصفة أو عليّة القوم ، لم تفسده بعد المساواة أو حقوق الإنسان وعقم الحياة المعنوية في الكلف بمتاع الدنيا ، وبهرت مهارة وتآلق بوند واليوت في مجال الأشكال التجريبية للنظم أنظار شباب الكتاب الأمريكيين المتلهفين على احراز قصب السبق ، كما صرفا كثيرا من كتاب الجيل التالي عن قوهم ، على أن هذا التآلق وتلك المهارة ، في نفس الوقت ، وقرتا في الأذهان أن الولايات المتحدة ليست منعزلة ، بل هي جزء من عالم .

وهزت الحرب العالمية الأولى والصالح الذي أزال الغشاوة عن العيون شعب الولايات المتحدة ، ليدركوا أنه يجدر بهم أن يتبينوا أنفسهم في وضوح أكثر ، وأنهم يعيشون في عالم أكبر يتطلب مركز قوتهم فيه اتجاهات جديدة . وإنك لتجد أن الكتاب الذين كانوا يلتمسون أمريكا نفسها ،

وأولئك الذين ارتادوا تجارب الفن في أوروبا ، وخاصة في مدرسة باريس قد أصبحوا جميعاً أجزاء من الحركات المتفاعلة في عشرات السنوات التالية ، ونشرت وقرئت وشوهت أعداد لم يسبق لها نظير من الروايات ، والمسرحيات ، والقصائد ، والقصص ومساجلات النقد ، والسيرة الشخصية ، والتراجم ، وكتب المذكرات ، المجلات ، الأفلام ؛ كل ذلك في أسلوب متقن جرىء غير هيب ، وبهذا كله كانت فترة العشرينات وما أعقبها من السنين بمثابة إحياء وإعلان عن الوعي الذاتي ، على حين أن الجمهور الجديد من النظارة والقراء بذل أكبر العون والدعم لتعبير فني على أوسع نطاق .

بهذا عبر الأمريكيون عن أنفسهم بشكل يميزهم عن الأوروبيين ، وكانوا على بينة من أمر أوروبا ، بشكل أكثر وعياً ، بل في الغالب أشد حرجاً ، واستخدموا تجارب الشكل والأساليب كيفما شاءوا . واجتذبوا كل ما زودت به العلوم الاجتماعية وترجمة فرويد القارتين كليتهما من أدوات . وشاركوا في النزعات الأوروبية العامة - نحو التجريد ، والاستقصاء النفسي وانشغال بالجنس ، والنقد الاجتماعي ؛ ولكن على أساس من خبرتهم الخاصة .

على أنه بينما كافح الكتاب والفنانون الأمريكيون من أجل تعبير أمريكي صادق أصيل فإنهم استمروا يشعرون بجذب أوروبا لهم . وبعد الحرب قصدت " س . بيوت وإزابوند إلى أوروبا ليقبها فيها ، وأصبح شعربا جزءاً من التعبير الأوروبي المعاصر ، وفي العشرينات رحل الكتاب والفنانون الأمريكيون أفواجا إلى الشاطئ الأيسر في باريس محاولين أن يولوا ظهورهم للنزعة التجارية في المجتمع ، وقد أغرتهم واستهوتهم اللامستولية في مدرسة " الفن من أجل الفن " . ولكن الكساد الاقتصادي في الثلاثينات أرغم معظمهم على العودة إلى الوطن ، كما أيقظهم ليتحققوا مما جرى به قلم الشاعر المائد آرشيبالد مكليش Archibald Macleish (١٨٩٢) حين قال : « هنا يجب أن نعيش أو نعيش مجرد أشباح » .  
( American Letter ١٩٣٠ ) .

إن الوعي الذاتي الذي وجد الآن تعبيرا قد اتخذ أشكالا عدة . وثمة ثمة طويل من الروايات الإقليمية التي أسهمت القول في الألوان المتباينة لحياة أناس عادييين في وسط الغرب وفي الجنوب ، وفي نيوانجلند ، وفي الفجوات الموحشة في جبال الأبلش ، وفي الصحراء الجنوبية الغربية ، وفي مدن طحن الغلال ، وفي أوساط التعدين ، وجعلت ( أي الروايات ) كل أولئك جزءاً من تراث مشترك .

وإبصر. كتاب كثيرون بخشونة الحياة وعقمها ، كما فعل نظراؤهم في أوروبا : من ذلك المادية القبيحة في المدينة الصغيرة في اقليم البراري *The Main Street* ، ١٩٢٠ ، للكاتب سنكلر لويس ، تقاعة النجاح في الاشتغال بعملية المقارات ، *Babbitt* ١٩٢٢ ، سنكلر لويس ، *An American Tragedy* ١٩٢٥ لتيودور دريزر ، المدينة التي تلقى الصفة من *A World I Never Made* جيمس حيث كان المجتمع فيها مسئولا عن أن خادم الفندق أصبح سفاحا ، وساكن المهينة التي تلقى الصفة من *A World I Never Made* ، جيمس ث. - فاول ( ١٩٠٤ ) « وفي ١٩٣٦ أسرات عمال المزارع المهاجرين الذين زحزحوا عن أماكنهم ، وليس لهم من مأوى الا قاعة الطريق ، كما ظهرت في » *Grapes of Wrath* ١٩٣٩ - جون ستينبك ( ١٩٠٢ ) ، والشخصيات الهزيلة أو المنحلة التي أسكنها وليم فولكنر ( ١٨٩٧ - ) بلده الوهمي في أقصى الجنوب ، حيث وضعت رواياته .

ووراء هذا النقد كان يكمن الافتراض بأن أمريكا هي البلد الذي صورته خيال وتمان *Whitman* ولنكولن *Lincoln* ، والايمان بأن الأمريكيين لو أتيح لهم أن يبصروا ويتدبروا ، لأمكنهم أن يخرجوا بقدرها الحقيقي الى الوجود ، وآمن بابيت (١) بأنه من الخير لابنه أن يبقى ويتخذ له وطنًا آخر ، كما أن شخصيته *Ma La* في رواية « عناقيد الغضب » كان لها من الحيوية العملية ما مكنها من أن تفعل مثل ذلك ، ووجد ابنها بعض الأمل في تنظيم حركة اتحادات العمال ، وفيما عدا فولكنر *Faulkner* كان. الكتاب غاضبين من أن الأمريكيين كانوا يخونون مثلهم العليا في غير تبصر . ولم يياسوا ياسا أساسيا من حالة البشر ، أو يؤمنوا بحتمية الثورة العنيفة .

ووجد البحث عن ادراك ذاتي قومي جذورا أمكن أن تغطي الثقافة السريعة الخطى بعدا تاريخيا . وأصبح الرواد الغربيون في غرباتهم المنطاة ، الذين كانوا قد قاموا في أحلام الشعب الأمريكي رموزا لفرص لا حد لها - أصبحوا موضوعات لسلسلة من الروايات التي استخدمت المداخل أو الطرق النفسية لتعميق فهم هذا الجزء من ملحمة أمريكا وسير أبطالها ؛ من ذلك الأجزاء الثلاثة التي كتبها كتراد رتشر *Conrad* Richter ( ١٨٩٠ ) ، « الأشجار » *The Trees* ١٩٤٠ ، ثم « الحقول » *The Fields* ١٩٤٦ ، ثم البلدة *Town* ١٩٥٠ ،

(١) عنوان الرواية « وهو رمز لأحد رجال الأعمال ، وكان شخصا تقليديا غير

مثقف .



ثم جال بأمراء رائدة وأسرتها في مختلف مراحل الاستيطان المتعاقبة ،  
 أما كتاب رولفاج O.E. Rolvaag ( ١٨٧٦ - ١٩٢١ ) ، وهو قصة  
 المهاجرين النرويجيين « شياطين الأرض  
 Giants in the Earth » ، فقد استنارت المخاوف والشجاعة البطولية ومعركة الأرض ،  
 مما واجه به الرجال والنساء هذه البقاع الممتدة بلا حدود من القفار  
 الموحشة التي كانوا يحاولون بعث الخصب والنماء فيها ، والتي يمكن  
 أن يعصف بالإنسان وعمله فيها ريح صرصر عاتية أو جراد أو أية نازلة  
 لا يمكن تحديدها ، وقص ولاكاتر Willa Cather ( ١٨٧٦ - ١٩٤٧ )  
 كيف نزل الموت بالطوران الأسباني المثقف المرحف الحس في مقامه  
 الموحش بين المكسيكيين والهنود البسطاء على حافة الصحراء : « الموت  
 يحل بالطوران Death comes to the Archbishop » ١٩٢٧ ، وفي  
 شجر ادوين آرنلجتون روبنسون ١٨٦٩ - ١٩٣٥ ) انعكست المنفعة التي  
 يقتضيها ترويض هذه القفار والبراري .

واستطلعت الحرب الأهلية ( ١٨٦١ - ١٨٦٥ ) ، على كل شكل  
 ممكن ، وتجل الحس المرحف أكثر ما تجل في قصيدة استيفين فنسنيت  
 بنت Stephen Vincent Benet ، وهي قصيدة معززة تحكي حياة  
 الناس في الفريقين المتحاربين كليهما « جثة جون براون John Brown's  
 Body » ١٩٢٩ ، كما تجلت الرومانسية أيضا في الدراسات التاريخية  
 الدقيقة ، وفي التراجم ، وفي روايات لا تحصى تدور حول أحداث أو  
 أفراد ، وكتبت تراجم دقيقة للرجال الذين شكلوا الأمة ، استقت مادتها  
 من مصادر لم تعرف حتى الآن ، بشكل يستثير في ذهن الفترة والوسط  
 اللذين عاشوا فيهما .

وكانت جماهير الشعب تلقى الترحيب والحنفاة والتكريم بلغتهم  
 الخاصة التي باتت شيئا فشيئا لغة أمريكية متميزة ( كارل ساندبرج :  
 The People, Yes, ١٩٣٦ ) وبدا مجال الأصوات المسموعة  
 يتسع ، فتحدث المهاجرون في سير حياتهم ، ( مثل لودفيج لويسون  
 Ludwig Lewisohn ١٨٨٢ - ١٩٥٥ في Upstream ( ١٩٢٢ ) ،  
 كما سمع صوتهم عن طريق صورة الحياة التي قدمها أبناؤهم ( جير  
 مانجيون Jerre Mangione ١٩١٩ - في Mount Allegro  
 ١٩٤٢ ) ، وسمع صوت الزنوج في أشعارهم : ( سترلنج براون ١٩٠٢  
 لنجستون هيو ١٩٠٢ - ) ، وفيما كتبوا من سير الحياة والروايات  
 ( ريتشارد رايت ١٩٠٨ - ١٩٦٠ في « الولد الأسود Black Boy » )

١٩٤٥ ، الابن المواطن Native Son ( ١٩٤٠ ) وتاريخ الأسرة (بولى مورى Pauli Marry ١٩١٠ - فى Pooud Shoes ١٩٥٦) . وباستمرار عملية التكامل الثقافى اتسع مجال التنوع فى أنماط الناس ، ومجال الروابط بينهم ، ومجال شخصياتهم ، ونبت هؤلاء الذين كتبوا من أصول أكثر تنوعا ، وجلبوا جميعا لكتاباتهم أنظار عناصر أخرى متداخلة ، وهى المجتمع الأمريكى المائع ، الذى لم يدر ذكره بخلد الكتاب الأمريكىين فى مستهل القرن .

وشهد الرسامون كذلك المدن والبرارى والصناعة ، والصحراء والبحر ، وتناولتها فنونهم بالتعليق . انهم لم ينشئوا أساليب جديدة ، لو أن كلا منهم كان يرسم بلفته الخاصة به ، ومهما يكن من أمر الفروق بينهم ، فانهم جميعا نقلوا جو القارة الأمريكية الصافى ، وضوحها الساطع المشرق ، باستخدامهم اللون الفاقع ، وجعلوا الأمريكىين أعرف ببلادهم وطرق حياة الناس فيه : قسوة المدن ووحشتها من جهة ، ومن جهة أخرى ذفء المنازل الصغيرة المضامة فى انتظار عودة العامل إليها ، الهدوء والصبر يزينان هام الزوجين اللذين وصلا بالحضارة الى البقاع المقفرة الموحشة ، المحاصيل والأشجار ، والتغير الشامل للأرض من حال الى حال ، وكل هذا كان جزءا من حركة تحويل البرارى المهلهلة الخطيرة الى مزرعة لاطعام العالم ، فكان القوم ينظرون الى الآلات والصناعة فى فطنة ومشاعر واقعية ، على حين يسخرون من الخطب الرنانة التى تلقى فى مجلس الشيوخ . ومن بين هؤلاء المصورين جميعا كان للفنان بن شالم Ben Shalm ( ١٨٩٨ ) طريقة أصيلة خاصة لتبسيط الموضوعات ، كما كان يتميز بخيال جريء ، وحسب للناس والمدن ، مما ألقى ضوءا قويا صافيا على لعب الأولاد فى الاكواخ التى تحلها الحوائط وعلى الكابوس المثير لما تاتى به الحرب من دمار وخراب ، وفى صورة حائطة لقاعة اتحاد عمالى ألقى ضوءا على عالم أفضل يمكن تحقيقه عن طريق تنظيم العمال . ( اللوحة ٣٠ )

وتعبأ للموسيقى فى أمريكا قدر من التطور والأصالة أقل مما شهدت سائر الفنون ، على الرغم من أن نفرا من الملحنين استقوا من المصادر الأمريكية ، وابتدعوا أساليب ارتقت بمؤلفاتهم الى مستوى الفن العالمى . وانك لتجد آرون كوبلاند Aaron Copland ( ١٩٠٠ ) الذى كتب موسيقى باليه « ربيع الأبلش Appalachian Spring ١٩٤٤ للراقصة الأمريكية مارنا جراهام ، استخدم مصطلحاته ولحنه الخاصة فى ترجمة الأنغام الاقليمية . أما روى هـاريس Roy Harris

( ١٨٩٨ ) - فقد استمد أفكارا لحنية رئيسية من الأغاني الشعبية عند رعاة البقر والزنج كليهما . فقد عبرت سيمفونيته *Symphony for the Voices* (١٩٣٥) التي ألقت تخليدا لقطع من والت وتمان Walt Whitman عبرت عن قوة ويتمان وتضلمه ، تعبيرا الى جانب العظمة والتكشف والبساطة . وأسس عدة ملحنين الأوبرا على الألحان والنغمات ولغة الناس مستخدمين التراثين الدينية والخطب السياسية ، وإيقاع الأحاديث العادية واليومية . وكثيرا ما كانوا يستخدمون الأفكار اللحنية الرئيسية الأمريكية . ممثل رائد حق المرأة في الانتخاب : فرجيل طومسون Virgil Thomson في « أمنا جميعا Mother of Us All ١٩٤٧ »

ولم تنبع أكثر الموسيقى الأمريكية تميزا من ملحنى الموسيقى « الجادة » ، ولكن من الأسلوب الموسيقى الجديد : الجاز Jazz ونبعا من أصوله الأولى في مقاهى الزوج في نيو أورليانز ، انتشر الجاز في العشرينات ، حتى بات الناس في مختلف أنحاء البلاد يرقصون في حرية وانفعال على أنغامه المثيرة المرخمة والتقسيم الوحشية بالبطول والآبواق والبيانو والنفير Saxophone ، وصار مشاهير مديري الفرق الموسيقية أناسا محبوبين الى حد بعيد ، وأدخلوا على أساليب الجاز سلسلة من التغييرات احتذتها الفرق الصغيرة ، وأصبحت الأعداد المتزايدة من المتحمسين للجاز ملحنين بمختلف أساليبه وطرائقه ، فابتدعوا مفردات خاصة بهم ، وتناولوا الجاز على أنه موسيقى يمكن الاستماع اليها ، لا لمجرد الرقص معها ، وفي الخمسينات كانت تقام حفلات موسيقى الجاز الجادة يؤمها جمهور مقدرى الجاز من مختلف المشارب - كان أحد زعماء نقاد موسيقى الجاز قسيسا كاثوليكيا - وأصبحت تآليف الجاز تدون بدلا من مجرد ارتجالها أو استنباطها على الفور . وأول ملحن جاد ملك ناصية أسلوب الجاز ، بوصفه أساسا متميزا موسيقى أمريكية هو جورج جرشورن George Gershwin ( ١٨٩٨ - ١٩٣٧ ) الذي دعمت مقطوعته « مقتطفات زرقاء In Blue Rhapsody ١٩٢٣ » و « الأوبرا الشعبية عن حياة الزوج Porgy and Bess ١٩٣٥ » - نقول دعمت هذه وتلك هذه الطريقة الجديدة على مستوى الفن الموسيقي .

وفي محاولتهم لادراك نوعية مجتمعهم الناشئ وصفاته ، وتحديد الأمريكيين وتعريفهم لأنفسهم أتى الكتاب بكثير من المداخل الى معنى التكنولوجيا والوفرة ، وتعليم الجماهير أو محو الأمية بينهم ، وما يقرن بذلك من ثقافة جماهيرية ، ومرهقات الحياة الأمريكية العصرية ، وحلل ثورستين قبلن Thorstein Veblen الوسائل الكريمة في مصفحة

بارعة فى كتابه *The Theory of the Leisure Class* ١٨٩٩ ، وكان  
 الاقبال على قراءته فى العشرينات فادخل الى الفكر السائد فكرة الاستهلاك  
 الواضح . أما هنرى آدمز *Henry Adams* ( ١٨٣٨ - ١٩١٨ ) فانه يعد  
 تحليله ميراثه المباشر غير المقنع من استنارة القرن الثامن عشر ومن  
 الاخلاقيات البروتستانتية المسيحية ، فى كتابه المؤثر «التعليم *Education*  
 ( طبع بصفة خاصة ١٩٠٦ ثم نشر ١٩١٨ » تحول الى التركيب الثقافى  
 فى القرن الثانى عشر ولكنه أدرك أنه ليس ثمة مهرب أو نكوص الى  
 الماضى ، وأن « غدراء شارتر » وهى مركز تلك الثقافة ورمز الرحمة لم  
 تجد الا فى تصعيد مشكلة الانسان الحديث ، الذى يتحتم عليه أن يفتش  
 عن أساس للرحمة والفضيلة فى عصر العلم والتكنولوجيا ، والتغير  
 الاجتماعى الذى تتزايد سرعته . وشقت دراسة والتر ليبمان *Walter*  
*Lippman* الكلاسيكية فى كتابه ، الرأى العام ( ١٨٨٨٩ ) *Public*  
*Opinion* ١٩٢٢ - شقت الطريق لاستقصاء العلاقة بين الثقافة  
 الجماهيرية ووسائل الاتصال الحديثة ، وبين العمليات الديمقراطية .  
 وتتبع المخبر الصحفي ذى العمل الواسع النطاق لنكولن ستفنر *Lincoln*  
*Steffens* ( ١٨٦٦ - ١٩٣٦ ) جهوده للاحاطة بالجرائم والفساد فى  
 المدن الأمريكية ، والناس المتصلين بهذا وتلك ، حتى رأى كيف أنهم  
 كانوا مرتبطين بجهود أناس فى سبيل مواجهة الحاجات الانسانية  
 ( سيرة حياته ١٩٣١ ) وكان لويس مفورد *Lewis Mumford* ( ١٨٩٥ )  
 واحدا من نفر القليل من الكتاب فى أى بلد الذى حلل تحليل شاملا  
 مستفيضا أثر العلم والتكنولوجيا على العبارة والأدب والتصوير وثقافة  
 المدن ؛ وحاول أن يحدد وجهات جديدة ( بالمصطلحات الفنية والمدنية  
*Technics and Civilization* ١٩٣٤ - ثقافة المدن *The*  
*Culture of Cities* ( ١٩٣٨ ) .

واستعرض فرنو لويس بارينجتون *Vernon Louis Parrington*  
 صفة التعبير الأمريكى ومداه فى السياسة والصحافة والروايات الشعبية  
 والكتابة الأدبية الرفيعة ، بوصفها متعلقة بالتاريخ الاقتصادى والاجتماعى  
 للقارة الأمريكية ( التيارات الرئيسية فى الفكر الأمريكى *Main Currents*  
*in American thought* على مجلدات ، ١٩٢٧ / ١٩٣٠ ) وخرجت  
 ليليان سمث ( ١٨٩٧ ) على الناس ببيان جرى لآراء فرويد ، حفلت فيه  
 على العلاقات الجنسية الخفية بين البيض والزوج ، وكشفت اللباق عن  
 طبيعة التميز والبيض العنصريين ومصادرهما ( قتل الحلم *Killers of the*  
*Dream* ١٩٤٩ ) .

وفى وقت الكساد الاقتصادى فى الثلاثينات ، أمدت الحكومة الفدرالية التى لم تكن ترعى أو تحمى الفنون الجميلة ، كما كانت تفعل الحكومات الأوروبية أمدت الفنون بدفعة قوية على نطاق جماهيرى ؛ ذلك أنها أدخلت الفنانين والكتاب والموسيقين والممثلين فى البرنامج الذى أعدته لمعالجة البطالة فرسم آلاف المصورين صورا حائطية من أجل المباني العامة ، وأبدعوا رسوم القماش ( الكانفاه ) التى أصبحت فى متناول المدارس وغيرها من المعاهد العامة ، وكون الموسيقيون فرقا بلدية وعزفوا مقطوعات جديدة . وحاولت المسارح التجريبية أشكالا جديدة ، وجمع الكتاب قصص حياة الناس من مختلف الأنماط ، وخرجوا بثروة من التسجيلات التاريخية والفنون الشعبية . وعلى الرغم من أن هذا العون الذى نهيأ للفنون كان قصير الأمد - حيث كان اجراء مؤقتا افتضاه الانهيار الاقتصادى فحسب ، كما أنه لم يكن يميز فى تيسير العيش للفنانين المتطلين دون نظر الى نوعية عملهم ، فانه أزاح الستار عن معين زاهر من المواهب ، كما جعل الفنون جزءا من الحياة اليومية خارج أسوار العواصم التى كانت الفنون تميل الى الاعتصام بها وحدها وترك بقية من اهتمام وتفضيد مستمرين من جانب الأفراد أو البلديات ، فى الوقت الذى نضبت فيه الاعتمادات الفدرالية .

وفى ١٩٤٢ عزفت مجموعة من شباب المصورين فى نيويورك عن الواقعية ووصف الأرض والناس ، مما كان قد شجعه مشروع الفن الفدرالى Federal Art Project ، طوال سننى الكساد . وتبنوا منهج السريالية . وراوا أنهم يمشون جنباً الى جنب مع كشف التحليل النفسى ، وأحسوا من الناحية العاطفية - أن الحقيقة الجوهرية التى يجب ترجمتها فى الولايات المتحدة هى العنف ، فملأوا قطعاً كبيرة من القماش ( الخيش كانفاه ) بكتل ضخمة من لون رقيق فى الغالب فى مفارقات روائية ، مع أشكال بيولوجية متحولة ومجموعات من خطوط مشوشة معقدة . وعلى الرغم من أن عددا من هؤلاء المصورين وصلوا الى عرض أعمالهم فى المتاحف فى الولايات المتحدة فى الأربعينيات والخمسينات ، وبدأوا يكونون ذوى أثر ونفوذ فى أوروبا ، فإن هذا التصوير بقى أجنبيا نابيا عن الاتجاه العام للشعب . . ومهما يكن من أمر فإن رسوم الاسكندر كولدر Al Escander Calder التجريدية البنائية - الفن المتحرك Mobile Art كانت مالوفة فى الولايات المتحدة ، وكانت له فى أوروبا شهرة ذائعة .

ومن الأمور الجوهرية في التعبير الأمريكي في هاتيك السنين أنه كان من صنع أناس انحدروا من بقاع كثيرة ، ذوى أصول متباينة ، وهم المهاجرون وأبناء المهاجرين الذين مثلوا تفاعل ثقافتين ، والأمريكيون الذين هم أكبر سنا ، ممن يعود معظمهم بمناخه الثقافية الى بريطانيا ، ولو أن بعضهم في الجنوب الغربى يرجع بثقافته الى اسبانيا ، وبعضهم في لويزيانا يرجع بها الى فرنسا وبعضهم في بنسلفانيا يرجع بها الى ألمانيا ، وهنا وهناك في ربوع القارة الأمريكية من يعود بجذوره الثقافية الى أفريقية . ان الكتاب والمصورين والموسيقين الذين اكتسبوا الهوية الأمريكية الكاملة ، كانوا قد رأوا النور أول ما رأوا في روسيا ، اليابان ، إيطاليا ، يوغوسلافيا ألمانيا ، الصين ، فرنسا ، اليونان ، بولنده ، إيرلنده ، تشيكوسلوفاكيا ، أو أنهم كانوا جيلا طرح به خارج هذه البلاد ، زد على ذلك أن الولايات المتحدة في تلك السنوات كانت ملجأ رئيسيا لكثير من الفنانين والمفكرين الأوروبيين الذين آثروا المنفى على النظم التي لم يستطيعوا أن يرتضوها في أوطانهم . وعلى الرغم من أنهم ظلوا يمثلون ثقافة الوطن الذي نشئوا فيه ، فإن كتابا من أمثال توماس هان ، ومهندسين معماريين من أمثال جروبيوس ، وميس فان دردره ، وموسيقين مثل سترافينسكي وهندمت ، ومثاليين من أمثال نوم جابو ويفزير عاشوا وعملوا في الولايات المتحدة .

ولم ينيثق من بين النزعات المتنوعة والمتعارضة أحيانا ، والتي كانت في تفاعل مستمر مع التيارات المعاصرة في أوروبا أو السائدة بين الأوروبيين في المنفى - لم ينيثق أسلوب وطنى واحد ومال الأوروبيون الى أن يطبعوا التعبير الأمريكي بطابع العنف والبدائية ، وأن ينعموا فيه بهذه الظاهرة وهذا الطابع - ليس فقط نموذج « الغرب المتوحش » في الصور المتحركة من الدرجة الثانية ، ولكن كذلك العنف المزيف في هنجمواى أوفوكرتر ، أو الانفعال الأساسى في القوم الذين بالكاد تحضروا في روايات ستينبك Steinbeck فقد تحققوا من أن اللغة الأمريكية اتخذت لها طابعا خاصا بها ، وأن الترجمات الفرنسية شرعت تتحدد في واجهة الكتاب أنه ترجم عن الأمريكية أو عن الانجليزية . وفي أواسط القرن كانت الرؤية الأمريكية والأسلوب الأمريكى قد انتضحا وتميزا وأنتجا مجموعة من الأعمال التي كانت تحتل مكانتها بين تراث الغرب .

## (ب) أمريكا اللاتينية :

كان التعبير الأدبي والفنى فى أمريكا اللاتينية من بعض الوجوه أوتق صلة بأوروبا منه بالولايات المتحدة - كما كان فى بعض الجوانب أكثر تميزا . ونشأ هذا الفارق من طبيعة المجتمعات فى أمريكا اللاتينية . وهى كيان شسبه اقطاعى ، قائم على أراضى الالتزام التى يكدح فيها جماهير القرويين الأميين الفقراء ، وعمال المناجم وغيرها من الصناعات الاستخراجية التى تستغلها رهوس الأموال الأجنبية فى الكثير الغالب ، وتعود فوائد هذا كله الى فئة قليلة من الطبقة العليا من ملاك الأرض والمقاولين الأجانب . وعاشت فى عدد من البلاد ، وعلى الأخص المكسيك ، جواتيمالا ، واکوادور ، بيرو ، بوليفيا جاليات كبيرة من الهنود ، بلغت نسبتهما ما بين ٢٠ ، ٢٥٪ من مجموع السكان - نقول عاشت على حافة مجتمع تأثر بالغرب ، محتفظة بلفتها ونظامها الاجتماعى وقيمتها الثقافية . وفى البرازيل كان سكان الداخل لوقت طويل يصيدون عن حياة الساحل .

وعلى الرغم من أن دساتير بلدان أمريكا اللاتينية أقرت منذ استقلالها فى الربع الأول من القرن التاسع عشر مبدأ المواطنة الديمقراطية ؛ فإن اقتصاديات نظام الالتزام وعزلة الهنود الثقافية والعزلة الطبيعية التى فرضتها القفار الجرداء الموحشة ؛ كل أولئك أقام واقعا يختلف عن هذا المبدأ . فلا جماهير القرويين ولا الهنود ولا سكان الداخل أسهموا أسهاما كاملا فى الحياة الوطنية . ولكن الكفاح من أجل الوصول الى صهر هذه المجتمعات وتكاملها فى القرن العشرين هو الذى جاء بالوسط السياسى والاجتماعى لفنون تلك الفترة وأدبها . ولكن على حين قدمت المجتمعات فى أمريكا اللاتينية قاعدة وطنية أقل تكاملا ، تطورت منها أشكال تصيرها فأنها انطوت على عناصر أكثر تميزا واستقلالا عن الأصول الأوربية ، مما كان سائدا فى الولايات المتحدة . ففي الثقافات الكبرى قبل كولمبس : ثقافات المايا والانكا أو الإنزتيك ، وفى الاستمرار الى للتقاليد الثقافية للسكان الهنود - كانت تكمن موارد فنية خارج نطاق التأثير بأوروبا . وكانت هذه الركيزة من ثقافة الهند بارزة فى البقايا الأركيولوجية ، وفى وجود هذه الجموع الكبيرة من السكان الهنود وفى وجود الدم الهندى فى بقايا السلالات المختلطة الناتجة من اختلاط الاسبان والبرتغاليين بالهنود الحمر التى شكلت غالبية السكان الذين تأثروا بالثقافة الغربية فى معظم

دول أمريكا اللاتينية ، ففي البرازيل وعلى مدى ثلاثمائة سنة من العزلة تطورت الثقافة الشعبية الجماهيرية التي كانت مستمدة من خليط من أصول أفريقية وهندية وأوروبية . فلما طفت هذه التأثيرات المحلية إلى السطح فإنها تفاعلت مع العناصر الأوروبية لتسبغ على تعبير أمريكا اللاتينية الصفة التي تفرد وتميز بها في القرن العشرين .

وأسهمت جغرافية القارة بعامل من أكبر العوامل في تشكيل عقلية متميزة عن العقلية الأوروبية ؛ ذلك أكثر كثيرا مما هو حادث في أمريكا الشمالية - حيث شجع اعتدال المطر ، والتحكم في الزراعة وسهولة ازدياد الأرض على الاستيطان ، وهما للحدود المتقدمة دوام الالتحام بمراكز تجمع السكان - نجد أن عتف الطبيعة وقسوتها في أجزاء كثيرة من قارة أمريكا الجنوبية ، كانتا تحديان دوما كل من يريد تجاوز الشريط الساحلي إلى الداخل .

وفي البرازيل بصفة خاصة ، حيث تغطي الغابات الكثيفة الجزء الأكبر من أراضيها الشاسعة - وتخترقها الأنهار الضخمة الجبارة - نجد أنه كان لزاما على الإنسان أن يتعلم كيف يعيش مع طبيعة لا يمكن ترويضها . وإن الكاتب البرازيلي إقليدس داكونها Euclides de Cunha (١٨٦٦ - ١٩٠٩) الذي أصبحت من الروائع روايته عن الحياة العائسة الكاملة في الأقاليم الداخلية *The Back Country : as Sertoes* (١٩٠٤) ليعبر عن هذا بقوله : « اننا لكي نقهر الأرض كان لزاما علينا أن ننتج انسانا قادرا على منازلتها - نشأ وترعرع في أحضانها مع ما فيها من بداءة وقدر على التمرد والثورة » .

وإن سكان الحدود القاطنين في جيوب الاستيطان المنعزلة المستقلة أو المتجولين بوصفهم رعاة من منطقة إلى منطقة انتجاعا للكلأ والعشب ، نقول : ان هؤلاء وذرياتهم تكيفوا إلى حد بعيد بالظروف الطبيعية التي أحاطت بهم .

وفي غير هذا من البقاع كان على الإنسان أن يلتزم مع سهول اليمباس التي لا حدود لها في الأرجنتين ، وأن يتكيف مع جبال الأنديز الوعرة العاتية ، يستحذاتها الشديدة ووديانها المنعزلة والجو المخيف في حضابها

---

(١) ملتبس من كتاب الثقافة البرازيلية *Brazilian Culture* تأليف F. de Azevedo

نيويورك ١٩٥٠ م : ٣٥ .



التي تذروها الرياح ، وأن يكافح اللانوس أو السهول التي تتعاقب عليها  
الفيضانات الجارفة ، أو التيارات الجافة ، أو الصحارى العاتية في  
المكسيك ، بيو ، شيل ، شمال البرازيل . وعلى الرغم من أن بعض بقاع  
أمريكا اللاتينية تتمتع بمناخ طيب ومطر كاف فانه ثمة مناطق تشكل  
خطرا دائما على الانسان . على أن كل أجزائها تقريبا تحرك العواطف  
وتؤثر في النفوس بعظمتها وغناها وجمالها .

وفي أخريات القرن التاسع عشر قام الكتاب الأمريكيون الاسبانيون  
بالحركة الاسبانية التجديدية العصرية التي خففت النحو الاسباني القديم ،  
وأبدعت إيقاعا حيا وأسلوبا تأثريا أكثر ملائمة لروح العصر . وكان  
زعيم هذه الحركة وشاعرها المؤثر هو روبين داريو ROBEEN DARIO  
من نيكارجوا . أما طلائعها فهم الشاعران الكوبيان جوزيه مارتى  
José Martí ( ١٨٥٣ - ١٨٩٥ ) وجولييان دل كاسبال  
Julian del Casal ( ١٨٦١ - ١٨٩٣ ) ، والمكسيكي مانويل جوتير  
Manuel Gutierrez Najira ( ١٨٥٩ - ١٨٩٥ )  
ينانجيرا والكولمبي جوزيه اسنثيون سلفا ( ١٨٦٥ - ١٨٩٦ ) . ونقل داريو هذه  
الحركة الى اسبانيا حين قصد اليها ليقيم ويعمل فيها في السنوات الأولى  
من القرن العشرين .

ونبذ الكتاب التجديديون البلاغة القديمة والفصاحة وال عاطفة  
الرومانتيكيين . وعلى غرار ما فعل البارناسيون الرمزيون والفرنسيون ،  
التمسوا وضوح الوصف التصويري وتقافته . واستخدموا قاموسا زادت  
فيه لغة الحديث اليومي . وأدخلوا تشكيلة كبيرة من أوزان الشعر بديلا  
عن العدد المحدود من الأوازن القديمة .

وفي العشرين سنة الأولى من القرن العشرين نهج الشعراء والكتاب  
في بلدان أمريكا الاسبانية النهج العام الذي اختلعه روبين داريو الذي  
اعترف بأنه أبرز شاعر معاصر في اسبانيا وفي الدنيا الجديدة . ومثل  
ليوبولد لوجون Leopoldo Lugones ( ١٨٧٤ - ١٩٣٨ )  
في الأرجنتين الجناح الأيسر من التجديدين . وبقي كما فعل سترافنسكي  
وبيكاسو - عاكفا على التجريب مبدا كل عامين أو ثلاثة ألوانا جديدة من  
الاصاليب . أما كاتب أوروغواي جوزيه انريكي رودو Jozé Enriquez  
( ١٨٧٢ - ١٩١٧ ) ، وكان ذائع الشهرة بين كتاب هذه الفترة أسهم في

المعنى الايجابي للشخصية بين كتاب أمريكا اللاتينية • وكثيره من المثائرين الذين دمجوا في الأصل الموضوعات والمقالات وقصص الرحلات ، أكثر من القصص الخيالية ، اشتهر بموضوعاته في النقد ، بما في ذلك تقييده لأعمال روبين داريو ، وخاصة موضوعه Ariel ( ١٩٠٠ ) الذي أبرز فيه المثالية والطابع الروحي في التراث الاسباني ، في مقابل ما رأى فيه من المادية والاعتماد على قوة الثقافة في أمريكا الشمالية •

وفي ارتدادهم عن الرومانسية بما فيها من الاشادة بكمال كل ماهو هندي ، وبالحياة المحلية عزف الكتاب أول الأمر عن المواد الأمريكية ، وانصرفوا الى تراث ثقافي واسع يستمدون منه الوعي والالهام - الأساطير الاغريقية الاسكندنافية ، والقصص المسيحي والأساليب اليابانية ، ولكنهم على أية حال سرعان ما عادوا أدرجهم الى المواد والموضوعات المحلية • وأطلق شاعر بيرو - جوزيه سانتوس شوكانو José Santos Chocano ( ١٨٧٥ - ١٩٣٤ ) - على القصائد التي نشرها ١٩٠٦ و نفس أمريكا Soul of America ، ( - Alma América ) • وتناولت قصائد لوجون Odas Seculares ( ١٩١٠ ) موضوعات وأفكارا محلية •

وانك لتجد داريو نفسه ، بعد رفضه العنيد لمحيطة الأمريكي ، لأنه ليس فيه شاعرية ، قد استخدم المناظر والأساطير والتاريخ الأمريكي في أعماله المتأخرة • أما كتاب القصص القصيرة فقد خلقوا شخصيات تتميز بأنها ذات طابع جنوبي ، وعلى الرغم من أنهم نسجوا في قصصهم على منوال دي موباسان ، فانهم أخرجوها في ملامح محلية •

على أن أكبر انتعاش أصابته الفنون والآداب في البرازيل لم يحدث قبل ١٩٢٠ • ولم تكن العلاقات الثقافية بين البرازيل والبرتغال يوما بمثل القوة التي كانت عليها بين أسبانيا ومستعمراتها السابقة . لأن البرتغال فعلت النزول اليسير أو لم تفعل شيئا قط من أجل التنمية الثقافية طوال فترة الاستعمار • وفي مستهل القرن التاسع عشر ، حين نقلت الى ريو دي جانيرو حكومة البرتغال والبلات الملكي بوصفهم لاجئين هاربين من وجه نابليون - كان الملك قد استورد من فرنسا بعثة ثقافية توجه الفنون ، ومن ثم امتد فرنسا كتاب البرازيل وفنانيها بالمعالم الهامة في الوعي الثقافي الاوربي •

وظلت التقاليد الأدبية والفنية المحلية ضعيفة طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وفقدت الدعم اليسير الذى كانت تتلقاه ، حين أطاح مسقوط الامبراطورية البرازيلة فى ١٨٨٩ بالموارد الرئيسى للحماية والرعاية ، الا وهو البلاط الملكى .

وشكل كتاب الربع الاول من القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية ، بشكل أو بآخر ، جماعة مستقلة بعيدة جدا عن سائر السكان ، وعاش نفر منهم لبعض الوقت فى أوروبا ، وخاصة باريس أو اسبانيا ولم يكونوا يستطيعون ، نيمًا خلا بونس أيرس ، أن يعتمدوا على صناعة نشر راقية ولا صحافة دورية ، ولم تكن طبعات المؤلفات البرازيلية قبل ١٩٢٠ تصدر فى أكثر من ألف أو ألفى نسخة ، وكانوا أكثر عناية واهتماما بالأسلوب دون المضمون أو الأثر الاجتماعى - وكان جمهورهم عبارة عن خليط من المبدئين الغيورين ممن ينتمون الى طبقة الصفوة المختارة التى انتسب اليها الكتاب أنفسهم ، لأن القاعدة الجماهيرية العريضة لم تكن قد نمت بعد .

وأيقظت ثورة المكسيك التى بدأت فى ١٩١٠ عملية ضخمة لتوجيه ثقافى من جديد ، يقتصر أثره على البلاد التى يشكل فيها الهنود أغلبية السكان ، ولكن امتد الى كل البقاع ، على قدر سواء . وبعد الحرب العالمية الأولى لحق كتاب الأرجنتين وكولومبيا وفنزويلا وكوبا ، بزملائهم فى المكسيك واكوادور وبيرو فى أنهم جميعا استمدوا الوحي والالهام من مصادر هندية معاصرة ، ومن مصادر عصر ما قبل كولمبس ، وكشفت الأبحاث الأركيولوجية فى تلك السنين عن كثير من الأدلة الجديدة على الآثار العظيمة للحضارات الأمريكية الأولى وغناها المذهل . ولقد دعم من شأن المخلفات الأركيولوجية استمرار الشخصية وشعور التشبث بطرائق الحياة حينما عاش السكان الهنود من عصر ما قبل التاريخ حتى اليوم .

واقترن بهذا التقدير المجدد « للهندي » روح احتجاج اجتماعى . وقد أبرزت هذه النخبة تلك القصيدة التى نظمها شوكاوانا تحت عنوان « من يدري ؟ » Who knows ١٩١٣ عندما كان يرافق جيش الثورة المكسيكى : « أيها الهندي ، يا من تكذب لتفلق أرضا يملكها غيرك ، ألم تعلم بأن دمك وعرقك كفيلا بأن يجملاها ملكا لك ؟ » . وكانت الرواية الشهيرة Los de abajo ( ١٩١٦ ) ومعناها الكلاب المحرومة .

**The Underdogs** للكاتب المكسيكي ماريانو أزويلا Mariano Azuela ( ١٨٧٣ - ١٩٥٢ ) تقول : ان هذه الرواية واحدة من كثير مما عالج موضوع استغلال الرجل الهندي •

وبدأت الحركة الثقافية السكبرى فى البرازيل فى ١٩٢٢ بافتتاح «أسبوع الفن الحديث» فى سان باولو ، الذى جمع شمل الشعراء والنقاد والروائيين والفنانين • وكانت الحركة التى استمدت من هذا الحدث دافعا وباعثا لها ، والتى مثلها خير تمثيل شاعر القومية الملتهم ماريو دى أندراد Mario de Andrade ( ١٨٩٣ - ١٩٩٥ ) - حركة مضادة لأوروبا بشكل جاد • ورغم أنها استمدت كثيرا من خصائصها الفنية من مصادر أوروبية ، إلا أنها قد غلبت عليها روح التمرد على وصاية الثقافات القديمة • وحددت هذه الحركة بداية الجهد التى بذلها الكتاب والفنانون البرازيليون ليتحدثوا بوصفهم ممثلين لثقافة مستقلة تمتد جنوبها فى البيئة الطبيعية المحيطة ، وفى الروح الشعبية ، وفى الهممة العالية للشعب يكافح ليجد نفسه فى زى حديث قشيب •

وأنتجت أمريكا اللاتينية فى الربع الثانى من القرن العشرين أشكالا محدودة تحديدا واضحا • ورغم الفروق المحلية نجد الكتاب والفنانين الذين يعرف بعضهم بعضا شخصا ، والذين تفصل بينهم المسافات البعيدة ، قد اتصلوا عن طريق المراسلات على صفحات المجلات ، ليشكلوا فيما بينهم ثقافة مشتركة لأمريكا اللاتينية • وكان ثمة روايات ملتزمة ، كما كان ثمة مجال واسع لترجمة كل ما هو أمريكى أصيل فى جوهره ، فى الأنثروبولوجيا ( الأجناس البشرية ) وفى اللغة والفن الشعبى ، والتاريخ والفلسفة •

وكان أكثر هذه الأشكال تميزا وشهرة فى مجال التصوير • وكسب المصورون المكسيكيون شهرة عالمية من أجل رسومهم الحائطية ، مستلهمين فيها الكفاح الثورى للشعب ، والأشكال والأحاسيس التى تعبر عنها الآثار الهندية القديمة ، ومن أشهر هؤلاء المصورين دييجو ريفيرا Diego Rivera جوزيه كليمنت أورزكو Orozco ودافيد ألفارو سيكيروس Siqueiros وكشفت الأجزاء الحارجية من مباني جامعة مكسيكو يرسموها وأشكالها الضخمة الملونة المشرقة اقتباسا جديدا من أساليب عصر ما قبل كولمبس ، ومن الممكن مقارنة أعمال كنديدو برتينارى ( ١٩٠٣ ) فى خفتها وطرازها

فى البرازيل ، بهذا الذى تم فى المكسيك ، فانه سواء فى الرسوم الخائضية فى المبانى العامة ، أو فى الصور الفردية ، التى تمثل الأنماط العرقية والاجتماعية : الهنود ، السلالات المختلطة ، الزوج ، زوجة مستأجر الأرض ، جماعة الأسرة ، القرية تعمل - نقل فى كل أولئك روح الطوية والقوة والاحتمال التى تميز بها الشعب البرازيل ( ٢٣ ) ( لوحة ٣٢ ) .

واتخذ التعبير الموسيقى كذلك طابعا متميزا . وفى هذا الميدان كان التعبير الشعبى أكثره من القديم ، أى الأساليب المحلية التى قدمت الأساس لأحسن ما عرف من عمل . وانك لتجد أشهر الملحنين المعروفين وأكثرهم جمعا وانتاجا فى أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين وهو البرازيلى هيتير فيلا لوبوس Heiter Villa-Lobos - يستمد كثيرا من أسلوب عمله وإحساسه من الموسيقى والرقص الشعبين اللذين علما بالأنماط الأفريقية والإيبيرية .

وكان الشعر دوما أبرز شكل للتعبير الأدبى فى هذه المنطقة . وحاول الشعراء فى هذه السنوات التجريبية على نطاق واسع ، وكان كلا الفريقين: أولئك الذين يكتبون بالإسبانية الذين سموا أنفسهم « المتطرفين » أو الطليعة ، ونظراؤهم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « التجديدين » - يتصرفون فى الأوزان والنحو ، متجهين إلى الشعر الحر ، أو راجعين إلى الأشكال القديمة ، حسبما شاعوا . وكما استثاروا بأوصافهم ومصورهم من خواطر ، فجرى بعضهم وراء نقاوة الشكل إلى أبعد حد ، على حين حافظ بعضهم على اتجاهه نحو ما هو حقيقى موضوعى نوعى .

وفى الحركات الشعرية والتعبير فى هاتيك السنين تلاقى والتحمت النزعة إلى التجريد مع النزعة إلى كل ما هو وطنى أصيل . وأطلق الشاعر الشيلى فنسنت هيدبرو Vicente Huidobro ( ١٨٩٣ - ١٩٤٨ ) ، وهو الذى يمثل أولئك الذين كانوا يجرون وراء أشكال جديدة مشتقة من الواقع - على نفسه اسم « المبدع الخلاق » للدلالة على جودة منهجه . أما شاعر بيرو سيزار فاليجو César Vallejo ( ١٨٩٥ - ١٩٣٨ ) ، فقد عرف بأنه أساسا « هندى » فى روحه بسبب الإحساس بالفرن القديم الصامد الذى حملته قصائمه . واتخذ كتاب الأرجنتين اسم إحدى مجلاتهم الأدبية الرائدة التى أنشئوها ١٩٢٥ من اسم بطل رواية مشهورة عن حياة الجانيسو (\*) وهو مارتن فيرو Martin Fierro ( من تأليف

Gaucho ( gaucho ) رعاة البقر من نسل الهنود والإسبان . يقيمون فى سهول البياس

بأمريكا الجنوبية ( للترجم ) .

جوزيه هرناندى ١٨٧٢ ) \* وظهر الشعر الوطنى والمجرد معا جنباً الى جنب فى هذه المجلة ، وكلاهما يشكل على قدم المساواة جزءاً من السعى الى مصطلح وطنى متحرر من الاعتماد على أوروبا ، وهو مسعى أو مطلب كان يشق طريقه بشكل أو بآخر من الإلحاح ، منذ عهد الاستقلال .

وفى ميدان النشر آثر بعض الكتاب استخدام الرواية النفسية ، على حين اتجه آخرون الى الرواية القائمة على مبادئ اجتماعية مستوردة . ولم تكشف الروايات الاجتماعية التى ظهرت فى أعداد متزايدة عن تماثل مع العنصر المحل فحسب ، بل كذلك عن الكفاح من أجل تكامل المجتمع . وتعارضت مع الروايات الأوروبية فى أنها جعلت للطبيعة دوراً قيادياً . وبدلاً من الصراعات أكثر بيئية وأكثر تعلقاً بالدنيا ، منها نفسية . وكشفت القطاء عن توترات جمعية بين مجموعات متعادية متناقضة ، بعيدة عن أى توازن اجتماعى واقتصادى - الهنود وجماهير القرويين ضد سكان المدن ، وهم أقلية أو الصراع الروحى والاقتصادى بين العامل الوطنى والمشروع الأجنبى . ولا لم يكن بطل الرواية يكافح ضد الطبيعة التى لا تقهر ، مشكلة فى الغابة المدارية أو جبال الأنديز العالية ، أو الصحراء الجرداء أو الأنهار الغاضبة ، فانه وقع فى لجة المجتمعات التى كانت تتجاوز عملية الانصهار .

وروايات الحياة الهندية التى كانت فى عصر الرومانسية فى القرن التاسع عشر بمثابة أناشيد رعاة باتت الآن واقعية بشكل طاق . ورأى كتاب أكوادور بصفة خاصة أن القدر المقسوم للهنود لا يطاق ولا يحتمل . ان أدب دنيا الحرمان الاجتماعى الدنىء التى يعيش فيها الهنود مجردين محقرين خاضعين لكل ألوان الخيبة والظلم ، أعاد الى الأذهان أشد أدب روسيا القيصرية مرارة ، مثل مكسيم جوركي « الأعماق السحيقة » .

ان تشكل العناصر المحلية : الانسانية منها والبيئية - بل حتى الثورة على سيطرة الثقافة الغربية ، لم يكن يعنى على أية حال الانعزال عن أوروبا ونفوذها العقلى والفنى ، وكل ما اكتسح أوروبا من تيارات فكرية ، اكتسح. بالمثل الأمريكيتين : الوضعية ، الماركسية ، التحليل النفسى ، الوجودية ، وسرعان ما كان يترجم الى الاسبانية أو البرتغالية كل ما يصدر فى غيرهما من اللغات ثم ينشر . وكانت دوائر المثقفين فى أمريكا اللاتينية تدرس نفس الفلاسفة أو كتاب المسرح أو الروائيين أو الشعراء

الذين كانت تدرسههم دوائر الأدب في أوروبا وأمريكا انشمالية • وكان لأدب الأزمنة والفشل والامتصاص والثورة الاجتماعية انعكاساته على أدب الاحتجاج الاجتماعي في أمريكا اللاتينية • إن مثل هذه الأساليب : مجرى الوعي ، ارتداد العقل الباطن ، خيال السريالية - هي التي أضفت على أعمال الكتاب في أمريكا اللاتينية طمعها أو نكهتها الحديثة • وكان أثر بيكاسو واضحا في أعمال كثير من الفنانين •

والحق أن التيارات الحديثة في الفكر والفن في أوروبا هي نفسها التي يسرت فهم الثقافات القديمة وتوحيد روحها • ولقد عبر الناقد الفنزويلي ماريانو بيكون سالاس Marianas Picon Salas عن ذلك بقوله :

« ما كان للتراث المحلي أن يتاح له هذا القدر من الصلاحية والثبوت لو أن الاتجاه الروحي لانسان القرن العشرين وبعض التيارات العميقة في النفس ، وفق هذا الزمان ، لم تهيئنا هذه كلها أكثر من أية فترة أخرى - لأن نفهم هذه الأشكال السحيقة في القدم »

وما كان للكلاسيكيين الجدد والعقلانيين في القرن الثامن عشر أن يفهموا الفن الأثري في شيشن Itza - Chichen وبالك Palenque وفي ميتلا Mitla وتولا Tula ، وتوتيهواكان Teotihuacan قدر ما استطاع معاصرو بيكاسو أن يحسوه ويبحثوا فيه الحياة من جديد وإن الغرائب والرموز والأحلام والأشكال في عصرنا المتلف الكمال إنما تنسب إلى هذه الأزمنة السحيقة • وإن تماثيل الأزتيك أو الأولميكس العظيمة لتبدو الآن أقرب إلينا وأيسر إدراكا لدينا ، نتيجة أنهما كنا في خفايا الأنثولوجيا ، واللغز الرمزي لأقدم الثقافات الانسانية ، والأساطير الأصلية وأعماق العقل الباطن الذي يسير علم النفس الحديث أغواره • ويمكن أن يقارن بهذه التماثيل ، ما يمكن أن تقدمه من رؤية تافهة للحياة وجوه الروكوكو للمستنبطة • أو صور رنوار التي تبدو فيها الشهوانية السعيدة إلى حد ما »

وانك لتري ، على هذا الأساس ، أنه ربما لا يكاد توجد رقعة في العالم لا تعج بمثل هذه التيارات المتعاكسة في وقت مما • فالهندي الأمريكي كان لا يزال حيا ، بل تجدد أيضا ، وشكل الاسباني والبرتغالي تقليدا أوروبا مستمرا ، وجاءت الهجرة العامة الشاملة في القرن العشرين بعناصر أوروبية أخرى ، وبخاصة إلى الأرجنتين وأوروغواي والبرازيل وفنزويلا ، كان أكبر أثر لأفريقية ملموسا في الموسيقى والرقص ، ولكنه

امتد حينذاك الى التصوير والادب ، وظل أثر البيئة الطبيعية المحيطة قائما وتفاعلت في الثقافات الناشئة في هذه المنطقة أحدث الاتجاهات الاوربية مع التقاليد القديمة ، والتقت ثقافة الصفوة المتعلمة بثقافة الجماهير الشعبية . وكانت اللغتان الاسبانية والبرتغالية والكنيسة الكاثوليكية عوامل توحيد . وكانت الثورة الاقتصادية والاجتماعية ، التي شملت طريقها قلما في المكسيك، وتكاد تكون قد بدأت في أماكن كثيرة أخرى-نقول: كانت هذه الثورة تعمل عملها في تحويل المجتمعات الاقطاعية الاربوية الى مجتمعات أكثر ديموقراطية . وأخذت الآداب والفنون في أمريكا اللاتينية تعكس الحركة والنشاط المعتقدين في هذه المجتمعات الناشئة .

### ج - في الاتحاد السوفيتي :

ورث الاتحاد السوفيتي التقاليد الادبية والفنية في أوروبا الغربية تلك التقاليد التي كان فيها العنصر الروسي عنصرا هاما في القرن التاسع عشر ، فان أعمال الروائيين الروسين العظيمة دستوفسكي وتولستوي وتمثيليات تشيكوف وقصص جوركي الواقعية ، كان لها كلها أبلغ الأثر على الكتاب الغربيين حين ترجمت الى الألمانية والفرنسية في القرن التاسع عشر ، وإلى الانجليزية في أوائل القرن العشرين . واحتل كبار الملحنين الروس في القرن التاسع عشر : تشيكوفسكي ، موسور - جسكي ، اسكندر جلازونوف ( ١٨٦٥ - ١٩٣٦ ) رسكي كورزاكوف ، احتلوا الى جانب الرومانتيكيين الألمان مكانا عليا في التقاليد الموسيقية في الغرب . وكان المسرح والباليه الروسي المبدعان المتألقان ، مصدر الوحي والالهام للمخرجين ومعلمي الرقص على جانبي الأطلسي .

وفي سني ما قبل الحرب العالمية الأولى أسهم الفنانون والموسيقيون الروس في التجريب الذي كان معاصروهم في أوروبا الغربية منهمكين فيه في فيض منطلق من الأثر والخبرة المتبادلتين ، من ذلك ان باليه دياجيليف الروسي استغل عمل فنانين أجانب ، وأنه بدوره أثر فيهم . وبرز الفنانون الروس وسط أولئك الذين بلغوا بتجريب الأشكال أقصى المدى ، وعلى الأخص كاندنسكي في استخدامه اللون وحده للتعبير عن الحالة النفسية ( في خلق الصورة ) ، والبنائيين Constructivists وما اتمازوا به من « التجريدية الرياضية أو الهندسية » . وتزعم مسرح الفن في موسكو بقيادة قسطنطين ستانيسلافسكي حركة تجريب الأساليب التمثيلية ، حتى يستطيع المسرح أن يعبر عن الحقائق النفسية الباطنية .



وتمثل الشعر الرمزي في أعمال اسكندر بلوك Blok ( ١٨٨٠ - ١٩٢١ )  
واندريه بيلي ( ١٨٨٠ - ١٩٣٤ ) .

وكانت ثورة أكتوبر قوة دافعة للتجارب ، كما أنها هيأت الفرصة  
لكتاب وفناني ما قبل الثورة تطبيق أفكارهم في التخلص من التقاليد  
القديمة الكلاسيكية ، والانطلاق الى خلق الثقافة السوفيتية الجديدة .

وعاد كانديفسكى من لانيا لينتضم الى بفرزير ، وجابو ، وماليفتش ،  
وتاتلين ، وغيرهم في تحويل الاكاديمية القديمة للفنون ، فأسس أعضاء  
هذه الجماعة ممعلا تقنيا ( تكنولوجيا ) عاليا للفنون تكاملت فيه العمارة  
والنحت والتصوير .

وبين عامي ١٩١٧ ، ١٩٢٠ اتسعت حركتهم ، وطوروا أفكارهم  
عن الفنون في عالم السوفييت الجديد ، وخططوا بعض المشروعات للتعبير  
عنها - من ذلك « تذكارات المولية الثالثة » ، وهو مبنى حكومي ، ورمز  
للتأليف الجديد بين الفن والتعليم والاحاطة بالتكنولوجيا ( تاتلين ١٩١٩ )  
ومشروع لمحطة إذاعة ، ومخطط لمدينة نسيج من عمل قوم جابي .  
واصدروا في ١٩٢٠ « بياننا بنشائي Constructivist Manifesto »  
أعلنوا فيه أن الفن قائم على الفراغ والزمن وأن العناصر الحركية والديناميكية  
لازمة للتعبير عن الزمن ، وأن الفن لا يجوز أن يحاكي أو يقلد ، بل يجب  
أن يكتشف أشكالاً جديدة ، لأن الواقع دائم على التغير والتبدل . وطبق  
فيغولو - مايرهولد قواعد « البنائية » على المسرح ، وجرب الاشكال  
المنسقة في الاخراج والتمثيل وحشد الممثلين ، حتى باتت المسرحية في  
جوهرها تصميمًا يبدعه المخرج .

ووام الكتاب التجريبيون كذلك بين أنفسهم والثورة ، فرحب فلاديمير  
ماياكوفسكى ( ١٨٩٤ - ١٩٣٠ ) بالروح الثورية التي نقضت القيم  
التقليدية ، وانصرف بكليته الى نظم شعر الدعاية والمقطوعات عن الموضوعات  
المحلية ، في صورة أغان شعبية يتغنى بها العمال في المصانع والمسرحيات  
الشعرية التي تمجد الثورة ، وقصائد تجمل آمال الشعب وتطلعاته ،  
كما في « ١٥٠.٠٠٠.٠٠٠ » ( ١٩٢٠ ) ، وهي قصيدة يدافع فيها الفلاح  
عن مائة وخمسين مليون روسي . وعبر الاسكندر بلوك عن روح لئنجراد  
الثورية في قصيدته الخالدة في الاثنى عشر The Twelve ١٩١٨ ، مستخدما  
فيها لغة وانغاما شعبية مالوفة . وشكل الموسيقيون « رابطة للموسيقى  
المعاصرة » لتشجيع التجارب الموسيقية ولعزف القطع الجديدة للمحنى غرب  
اوربا المعادين للبرجوازية .

ولكن بعد ١٩٢٠ بدأ جو التجريب الحر يتبدل - وانقضت حركة الفنانين « البنائيين » وبخاصة انطلاقاً من « حل يجوز أن يعكس الفن أيديولوجية محددة أم لا ؟ » . وارتضى تاتكين المبدأ القائل بأن الفن أداة للدولة الاشتراكية ، وظل يسهم في تطوير الاتحاد السوفييتي . أما جابو وبفزنو وكاندفسكى ، إعتقاداً منهم بأن الفن يجب أن يتحرر من النفوذ السيلسى ، فانهم غادروا روسيا ، وأصبحوا جزءاً من الحركات الفنية فى غرب أوروبا وفى الولايات المتحدة الأمريكية ، وغادر نفر آخر من الفنانين فى مجالات أخرى ، ممن رغبوا فى البقاء من أجل التجربة الفردية ، بما فى ذلك الملحن سترافنسكى - غادر هؤلاء روسيا كذلك عندما تبينوا أن من يبقى لابد أن يدعى الى الاسهام بطريق مباشر فى بناء المجتمع الاشتراكي وأن تحكمه قواعد الأسلوب الذى تقدر الدولة أنه أكثر أسلوب ملائمة . ولكن المسرح الذى يقى فى أيدى ستانسلافسكى ومايرهولد ، والسسينما التى بقيت تحت قيادة سرجى اينشتين الخلافة ، ظلتا طوال العشرينات تقومان بالتجريب فى جرة . وعاد بعض المهاجرين الى أوطانهم ، مثل الكسى تولستوى ( ١٨٨٢ - ١٩٤٥ ) وإيليا إهرنبرج ( ١٨٩١ ) ( ٢٤ ) .

وتذر الكتاب والمصورون والموسيقيون والمثالثون والمعماريون فيما قبل الثورة ، ممن بقوا بملها فى روسيا أو عادوا إليها ، ومن عاتوا من العملية مرة ، حيث كان لزاماً عليهم إعادة النظر فى نظرياتهم الفنية - فذروا نفوسهم وجهودهم للمعاونة فى الكفاح من أجل إعادة بناء المجتمع السوفييتي ، وخلق فن شعبى يتيسر لجماهير العاملين فهمه ، وفى تفسير تراث الماضى لهذه الجماهير ، ووجد نشاطهم وطاقاتهم منفذاً فى المصصقات التمثيلية التهمكية السياسية المثيرة ، تلك المصصقات التى رقت بالفن الدعائى الى مستوى فى عال ، كما هو الحال فى صور ومقطوعات « نوافذ روستا » Rosta المشهورة من عمل الشعائر الفنان ماياكوفسكى . وفى النحت التذكارى الدعائى لتكريم الشخصيات الثورية العظيمة فى الماضى ، وفى تصميم محطات توليد الكهرباء والمصانع والمباني العامة ، ومسكن العمال وفى تخطيط جماعات ومدن جديدة بأكملها ، وفى روايات الكسى تولستوى الذى كتب عن انهيار مجتمع ما قبل الثورة ، وعن طفولته هو نفسه « طفولة نيكيتا » ١٩٢١ . وخلق خيالات وأوهاما ركب فيها أيديولوجية ثورية .

وفى السنوات التى أعقبت الثورة مباشرة كان هناك النفر الذين نظروا نظرة ضيقة الى مشاكل الفن الجديد ودوره . ورأت الجماعة التى نظمت Proletkult ١٩١٧ لتدريب العمال الموهوبين على الفنون ، رأت أن

الثقافة الجديدة لا يمكن خلقها الا عن طريق الايدي المتصلة اتصالا مباشرا بالطلبة العاملة ، مع رفض القول بإمكان المنحدرين من المثقفين القدامى أن يسهموا في ذلك . ورفضوا الكتب العالمية والروسية القديمة معلنين أنها أدب برجوازي ، ومن ثم تكون أجنبية غريبة تماما على الشعب . واقترحوا جماعات أخرى أن « يستمدوا بوثنيين من هوكب التجديد » ، أو أصروا على أن مهمة الفن مهمة نفعية بحتة . واتخذ لينين موقفا محددا من هذه الآراء المنطوية على التبسيط القبيح ، مبينا أن الثقافة البروليتارية يجب أن تبني وكأنها تطور منطقي لمصادر المعرفة التي كانت البشرية قد جمعتها تحت ظلم المجتمع الرأسمالي . (٨)

وخرج بعض الكتاب والفنانين في الواقع من بيئة الفلاحين ، أو بيئة شبوية بهذه شيئا جزئيا . ولكن الكثيرين مها كان من أمر طبقتهم ونشأتهم ، أسهموا اسهاما جديا في الكفاح الثوري ، وكتبوا كتابة تنسم بالواقعية والفتنة المستمدين من خبرتهم المباشرة ، وانك لتجد رجلا ونساء اختلفت منابهم ومنازعهم في الحياة ، وقد زودوا الادب والفنون بمادة جديدة ، ومشاكل جديدة ، وشخصيات جديدة . ولكم أسهم ميخائيل شولوخوف ( ١٩٠٥ ) الذي رأى النور في إحدى قرى القوزاق على نهـر الدون ، في الكفاح ضد القوزاق Kulaks (٩) وبعد أن اكتسب شهرة عالمية بوصفه روائيا استمر يقيم ويعمل في نفس القرية بوصفه كاتباً روائيا ونائبا في مجلس السوفييت الأعلى . في ملحمة الروائية « في هدوء ينساب الدون » And Quiet Flows the Don « الجزء الأول ١٩٣٨ ) نجده عبر أحسن التعبير عن حيوية الفلاح ، كما تكشف في كل علاقاته وارتباطاته بأرضه وخيله ، وزوجته وأطفاله وقرينته وبكل حوض الدون ، وعن ضجيج الجيوش المارة بالأرض . أما الاسكندر فادييف Fadeyev ( ١٩٠١ - ١٩٥٦ ) الذي اشترك في حرب العصابات في الشرق الأقصى . فقد أبرز « حرب العصابات » في ضوء النفسانية الفردية لكل من حارب في « رازغروم Razgrom » . ( رواية الطريق The Rout ١٩٢٧ ) . وكان ديمتري فورمانوف قائد فرقة شاباتيف الأسطورية ، فكتب عنها رواية « شاباتيف ١٩٢٣ » وفي رواية الفروسية Cavalry ١٩٢٦ صور ايزاك لايل Label ( ١٨٩٤ - ١٩٣٨ ) الحرب الأهلية في واقعية كالحة كثيرة .

(٨) مقتبسة من ت. تريفونوفا T. Trifonova « الأدب السوفيتي » في « مجلة تاريخ العالم » ١٩٦٢/٧ ص ١٠١ .  
(٩) Kulaks جماعة الزارعين الاثرياء الذين أثروا على حساب فقراء الفلاحين الكادحين ، وكانوا يمارسون السياسة السوفيتية في جماعة الأرض . المترجم

وفى الخطة الخمسية الأولى ١٩٢٨ أدخل الفنانون والكتاب ، بطريق مباشر أكثر ، فى عملية البناء الاشتراكى ، لأن الخطة أدخلت فى حسابها الانتفاع بمواعدهم ، وبغيرهم من الموارد البشرية والمادية ، وتطلبت تدريبيهم وتطويعهم وتنظيمهم . وشهد كثير من الكتاب الذين ينتمون الى شتى الجماعات وحالهم الى مختلف أنحاء البلاد ، وأخرجوا مؤلفات عن التغييرات العظيمة التى كانت جارية فى وسط آميا وفى الشمال ، وفى وسط روسيا وفى الشرق الأقصى ، وأصبحت الرابطة الروسية للكتاب البروليتاريين برئاسة ليوبولد آفرباخ Averbakh ١٩٠٣ - ١٩٣٦ ، أداة لتجنيد الكتاب فى برنامج التصنيع والسياحة الجماعية . وفى ١٩٣٢ قامت منظمة أكثر شمولاً تحت اسم « اتحاد الكتاب السوفييت » ، وكان من أبرز أعضائها وأشدهم أثراً جوركى وشولوخوف وفادييف ، وقد ألقت هذه المنظمة أو جمعت بين الكتاب من مختلف الأصول الاجتماعية ، بما فى ذلك كثير ممن لم يكونوا أعضاء فى الحزب .

ولقد عبر ستالين عن دور الكتاب والفنانين بقوله : انه « دور مهندس العقول البشرية » وكان لزاماً عليهم ، كما جاء فى النظام الأساسى لاتحاد الكتاب السوفييت أن يبدعوا « أعمالاً ذات قيمة فنية عالية مفعة بالكفاح البطولى لدنيا البروليتاريا ، وبعظمة انتصار الاشتراكية تعكس بطولة الحزب الشيوعى وحكمته العالية » ، واعتمد لجميع أشكال التعبير نهج خلق مشترك أطلق عليه « الواقع الاشتراكى » .

واقضى هذا الأسلوب الذى قصد به خلق الفهم والدعم والمناخ الملائم للجهود الوطنية عرضاً واقعياً يبرز الأشياء لا كما كانت فحسب ، بل بما تمثله فى بناء المجتمع الاشتراكى - من ذلك الأشكال التى تمثل أفراداً وأنماطاً اجتماعية معاً ، مثل صورة « المنوب De Delegate ١٩٢٧ » ، و « الرئيسة The Chairwoman للمصور جورجى ريازسكو Ryazhky ( ١٨٩٥ - ١٩٥٥ ) وتمثال « العامل The worker ١٩ » ورجل الجيش الأحمر The Red Army Man للتمثال ايفان شادر ( ١٨٨٧ - ١٩٤١ ) أو البنت الفلاحة Peasant Girl ١٩٢٧ لفرا موخينا Vera Mukhina ( ١٨٨٩ - ١٩٥٣ ) الى جانب القصص التى قام فيها بدور البطولة أولئك الذين أسهموا اسهاماً جاداً فى معركة الانتاج من العمال والفلاحين والعلماء والمهندسين ، والمناظر التاريخية التى تحكى التماثل بين بسالة الحاضر وعظمة الماضى ، والريف الروسى كما يرى ويحس فى أعماق الوجدان ورسوم تفيض بالملطف الحار لحياة الفلاح والحياة الصناعية .

وفى هذا المجال صور الكتاب الصراعات البطولية . ضد الطبيعة فى

بناء مصنع للورق في الغابات النائية في شمال شرقي روسيا ( ليونيد ليونوف ١٨٩٩ في «So» ١٩٣٠ ) ورواية استخدام الآلات على نطاق واسع في مصنع انتفخيم الضخم في مدينة ماجنيتو جورسك في الاورال في غرب سيبيريا ( فالتين كاتاييف ١٨٩٧ « تقدم أيها الزمن Time Forward ١٩٣٣ » والرؤية والمأساة المحتومة في جماعة الارض (ميخائيل شولوكوف « تقليب الأرض البكر Virgin Soil Uptumed ١٩٣١ ) . وعلى حين خصصت الاعمال في العشرينات أساسا للكفاح الثوري والحرب الاهلية ، مع استثناءات معروفة مشهورة ، مثل ف جلاذكوف ( ١٨٨٨ - ١٩٥٨ ) في Cement ١٩٢٥ ، فقد وجه الآن أكبر الاهتمام الى العمال وجهود الشعب السوفيتي الذين أصبحوا سادة في أرضهم ، والذين بدأوا يحولونها . وأخرج المصورون عروضاً اخبارية عن الطرائق الجديدة في الحياة والقوة الكامنة في الفلاحين والمسيوية في مواقع العمل . ووعيا منهم بالدراما البشرية ، واعترافا بأن واجبههم هو المعاونة في خلق الانسان السوفيتي الجديد - عالج بعض الكتاب الصراع النفسي بين القديم والجديد في أعماق الفرد ، وكتبوا عن النصر القادم ، عصر الرجل الجديد ، كما فعل قسطنطين فدن Fedin ( ١٨٢٢ ) في « الافراح الأولى First Joys ١٩٤٥ » و « صيف غير عادي No Ordinary Summer ١٩٤٨/١٩٤٧ » . ( ٢٥ )

وفي الثلاثينات كان أثر مكسيم جوركي قويا في ربط الفن الجديد بالتقليد الكلاسيكي ، وفي تشجيع ثقافات الجمهوريات القومية . واستثير الكتاب البروليتاريون لدراسة أمهات الكتب القديمة ، ولكن دون تبني نفمة دوستوفسكي السلبية . وكان من بين أغراض اتحاد الملحنين السوفيتي الذي أسس ١٩٣٢ إعادة تقدير التراث الكلاسيكي والرومانتيكي وأنشأ له في مختلف الجمهوريات فروعاً للنهوض بالميزات القومية الخاصة للأغاني الشعبية واستخدامها .

وانبثق طراز متميز من الرواية التاريخية ، خصص للمصانير التاريخية . ومن ثم عكس كتاب الكسي تولستوي « بطرس الأول » ( الكتاب الاول ١٩٢٩ ) ، رغم أنه مصنوع باسم أحد القيصرية - عكس حقيقة كاملة في تطور روسيا ، وقد تناول كل طبقات المجتمع الروسي في هذا العصر بما في ذلك الجماهير التي لا تمتلك شيئا ( المصدمة ؟ . أما روايات أولجافورش ( ١٨٧٥ ) : الاجزاء الثلاثة ( ١٩٥٤ ) التي خصصت لكتابه القرن الثامن عشر الروسي التأثير رادشكيف ، وقصة ١ . شاييجارين ( ١٨٧٠ - ١٩٣٧ ) عن استيان روازين ( ١٩٢٦ - ١٩٢٧ )

فقد وضعت مصائر الافراد ، وخلقت فترات حاسمة فى تاريخ الشعب ،  
وابرزت حركات شعبية واسعة النطاق .

وتفج الكتاب الذين ينتمون الى قوميات كثيرة سبيلا شبيها بمنهج  
الكتاب باللغة الروسية فى علاج الموضوعات والافكار الحديثة وإخراج  
الروايات التاريخية الاقليمية ، مثل ( يوزوف ١٨٩٧ ) فى Abai  
عن قازاخستان فى القرن التاسع عشر ، أو تدوين التجارب الشخصية مثل  
مذكرات صدر الدين الفينى ( ١٨٧٩ - ١٩٥٤ ) عن الشيباب ( بخارى  
١٩٤٨ ) وما ان جاءت الخمسينات حتى كان الادب الروسى يخرج فى  
لغات أكثر من سبعين قومية لم يكن لبعضها سمة كتابية خاصة بها ،  
كما كان يترجم الى جميع لغات الاتحاد السوفيتى حتى تألفت الجماهير  
العريضة فى مختلف أركان الأرض الروسية هذا الادب الاشتراكى المتعدد  
القوميات فى مجموعه ( ٣٦ ) .

وكان الابقاء على التقاليد الموسيقية واضحا أيضا ، واستمر  
الحال كذلك حتى الخمسينات فى تأليف زعماء الملحنين . وانك لترى  
سرجى پروكوتيف الذى عاد الى الاتحاد السوفيتى فى ١٩٣٣ بعد غيبة  
دامت خمسة عشر عاما فى غرب أوروبا وأمريكا يستخدم استخداما يتسم  
بالاحتياى والبراعة - كل الاشكال الكلاسيكية والرقصات والأنغام الشعبية  
فيما أخرج من باليه وسيمفونية وكونسرتو وصونات ، متدرجا فى الفكرة  
الرئيسية أو الموضوع ، من الوجدانى الى البطولى ، ومن حيث الحالة  
النفسية أو المزاج من الفكاهة والمرح الى المحزن المتحذلق . وكانت موسيقاه  
محبوبة جدا فى أوروبا الغربية وأمريكا ، وكم عزفت فيهما . وكذلك ديمترى  
شوستاكوفتش ، الذى اشتهرت أعماله داخل روسيا وخارجها على حد  
سواء فقد اقتبس اقتباسا حرا خالصا من ائتقاليد الكلاسيكية للموسيقى  
الأوربية واستخدم أشكالها بذكاء وأصالة ، فى انتاجه الحصب من  
السيمفونيات احتفاء بالجهود الوطنية الجبارة التى بذلها الشعب السوفيتى  
وضمت « سيمفونية ثورة ١٩٠٥ » التى عزفها ١٩٥٧ فى العيد الاربعين  
لائتضاء الدولة السوفيتية كل أغاني الشعب الثورية فى سيمفونية ذات  
شكل كلاسيكى مع فوجة ضخمة لتعطى اثرا هائلا مجتمعا . واستخدم  
الملحن الأرمنى آرام كتشاتوريان ( ١٩٠٣ ) الموضوعات الشعبية بالإضافة  
الى الأساليب التقليدية الروسية باليه Gayna ١٩٤٣ ، وباليه Spartacus  
١٩٥٤ .

واحتفظ الباليه وهو واحد من أحب الفنون وأكثرها شيوعا بالشكل  
الذى كان قد اكتسب شهرته قبل انتهاء القرن ، وعلمت العشرات من مدارس

الباليه ( وبلغت ٣٢ مدرسة في الحسينيات ) الأساليب الكلاسيكية وقامت الفرق بعرض الباليه التقليدى مثل « بحيرة البجع » Swan Lake الى جانب الأساليب الجديدة لأفكار وموضوعات حديثة مثل « قصة الثورة الصينية » في باليه « الحشخاش الأحمر The Red Poppy » وقد وضعها رينهولد جليير Gliere Reinhold (١٨٧٥-١٩٥٦) ، وعرضت بالأسلوب الكلاسيكى . وكذلك استخدمت الأوبرا أيضا المواد الأسطورية والشعبية معا .

وكانت البطولة هي النجمة السائدة في الفن كله - من ذلك روايات خطة السنوات الخمس ، التماثيل التذكارية مثل التمثال الضخم « العاملة وسيدة المزرعة الجماعية » ( لوحة ٤٠ ) للثال فيراموخينا ، وقد صنع من أجل الجناح السوفييتى فى سوق باريس ١٩٣٧ ، والرسوم الزخرفية لتزيين واجهات المباني العامة وأجزائها الداخلية ، السيمفونية الخامسة المهيبة البليغة ( ١٩٣٧ ) للملحن ششتاكوفتش ، موسيقى بروكفيف لفيلم سرجى أينشتين ( ١٨٩٨ - ١٩٤٨ ) الاستعراضى عن البطل القومى « اسكندر نفلى » ١٩٣٨ ، وكانت بطولة الماضى القيصري تستثار عن طريق أشخاص مثل ايفان الرهيب . واستلهم الكتاب شخصيات القادة والزعماء البارزين ، وعلى الاخص لينين الذى خلق منه ساياكوفسكى صورة انسانية غاية فى العمق وتذكارية فى وقت معاء فى قصيدته « فلاديمير لينين » ( ١٩٢٤ ) ، وادى البحث عن البطل السوفييتى الى الروايات المألوفة مثل « هكذا كان يعالج الصلب That is how Steel was Tempered » ( ١٩٣٥ ) للكاتب ن استروفسكى ( ١٩٠٤ - ١٩٣٦ ) ، وقصة تكوين ونمو شاب شيوعى أصله من طبقة العمال .

وما ان جاءت الحرب العالمية الثانية حتى جند الكتاب والفنانون بشكل اكمل من ذى قبل من أجل الهدف القومى المشترك ، وكانوا وهم يستشربون الحمية الوطنية والجهود الحربية ، يدركون أن عليهم أن يبلغوا من النفوس أعماقا أبعد كثيرا مما بلغوا فى أدب الكفاح من أجل الانتاج فى السنوات السابقة ، وأعرب مؤتمر اتحاد الكتاب السوفييت ١٩٤٢ عن رايه فى أن الأدب السوفييتى لن يتيسر له الاحتفاظ برصيده البسالىغ القيمة وبروايئه الوثيقة - بالجواهر الا عن طريق « الواقعية النفسية » والمنطلقات الوطنية . وبرزت وسط الثبت - الضخم عن أخبار الحرب روايات تاريخية وغير تاريخية ومسرحيات حربية وتراجم أبطال قوميين، وبعض انتاج ذى صبغة أدبية، مثل « الحارس الصغير The Young Guard » ١٩٤٥ ، للكاتب غاديث ، ومسرحية لينوف التى كسبت الجائزة وهى « الغزو » Invasion ١٩٤٢ .

وكان ينظر الى الواقعية الاشتراكية على أنها شكل لا يحد من التنقيب الفني ، بينما هو يتطلب الصدق والدقة التاريخية ، كما يتطلب اتجاهها حزبيا واضحا ، واسهاما جادا في حياة الشعب . وأكد البيان الذي اقرته المؤتمر الأول للكتاب في ١٩٣٤ أن الواقعية الاشتراكية تفسح مجال البحث الخلاق . ولكن الأدب والفنون عانت في عهد ستالين من نظرية « لا مصادرة » ومن الاتجاهات نحو مظاهر الأبهة والمفاخرة في الوصف والرسم ، تلك التي كثيرا ما حالت دون اظهار الصعوبات والمتناقضات التي تكتنف بناء المجتمع الجديد .

وأخضع الكتاب والفنانون بعد الحرب العالمية الثانية لتفسير أشد تقييدا وتضييقا لما تتطلبه الدولة منهم ، ولحدود الواقعية الاشتراكية ما كان عليه الحال منذ أوائل الخطة الخمسية الاولى . وبمقتضى قرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في ١٩٤٦ أنذرت اثنتان من أهمات المجلات الأدبية لنشرهما كتابات ضارة من الوجهة الايديولوجية ، وعطلت احدهما أما المسرح الذي احتفظ بنشاط وشعبية عظيمين - حيث كان ثمة بضعة آلاف من المسارح تعمل لنظارة متحمسين من الشباب خاصة - فقد وجه اليه أعنف اللوم لعجزه عن أن يعكس حياة الاشتراكية السوفيتية ، ووجه الي « تدريب الشباب على الابتهاج والمرح وعلى الاخلاص لبلادهم وعلى الثقة في انتصار قضيتهم » . وفي ظل هذا التوجيه - القاسي من رئيس الدعاية في الحزب « اندريه زدانوف ، كان يطلب الى الكتاب أن يعملوا بعقلية الحزب لا بعقلية عامة محيطية .

وبعد موت ستالين سعي نقر من الكتاب الى تخليص أنفسهم مما أحسوا أنه الآثار - المقيدة القاتلة لهذه السياسات ، وعبروا في مؤتمراتهم عن ألمهم في الترخيص لهم في منفذ أوسع الى التعبير الوجداني والشخصي وجرؤ الكاتب الناقده المحدثك ايليا اهرينبرج على كتابة رواية « ذوبان الثلوج ١٩٥٤ » وفيها عالج المشكلات الانسانية للفنانين الذين أجبروا على الاختيار بين رؤيتهم ونجاحهم : طيب ومعلم ملتزمان ، لم يجدهما خلاصهما نفسا في الفوز بأي ثواب اجتماعي ، ومدير مصنع يحركه السعي البيروقراطي وراء ذاته هو .

وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي ١٩٥٦ كان ثمة أحياء ملحوظ للحياة الادبية ، وخرج الى الوجود عدد من المجلات الجديدة. والصحف الادبية . وكانت المشاكل مثل الارتباط الوثيق بين الادب والاظمة الحديثة البطل في الادب والشعر الوجداني تناقش مناقشة مستفيضة في الصحافة وفي مؤتمرات « اتحاد كل الكتاب » ( ١٩٥٤ - ١٩٥٩ ) وأفسحت التراب



المصبوبة الطريق لأشكال أكثر تعقيدا لأبطال نشئوا تنشئة فردية امتلئت  
جنودهم بعيدا في أعمال الجماهير ولحياتروحية فياضة ولتعتمد الشخصية  
وظلت الاشتراكية الواقعية هي الوسيلة كما احتفظت الفنون بدورها  
التعليمي الجوهرى ولم يكن يحظى بالقبول ذلك النتاج الذى يميل الى  
تخريب الجهد المشترك أو الحط من قدره . على أن الكتاب والفنانين  
السوفييت كانوا يؤدون رسالتهم بطريقة زادت مع الايام تنوعا وتقلبا  
ومداورة (٢٧) .

وانك لتجد بناء على ذلك أن التعبير الفني والادبي في الاتحاد  
السوفييتى كان يفتقر عنه في أوروبا الغربية من عدة نواح . وعلى حين  
نظر الكتاب الاوروبيون الغربيون الى أنفسهم على أنهم فئة خاصة متباعدة  
أو منعزلة ، اعتبر الكتاب والفنانون السوفييت رفاق عمل لأولئك الذين  
احترفوا حرفا أخرى من أجل مصلحة المجتمع والدولة . وعملوا كما  
فعل سائر العمال عن طريق اتحاداتهم التى أفادت في كونها سبلا لتلقى  
خطط الدولة وأهدافها وللتعبير عن وجهات نظرهم . وكان مركز الحزب  
هو الذى يوجه هذه الاتحادات . وظفر زعماء الفنون بمكانة اجتماعية  
عالية ومقام كريم ، وكان بعضهم مثل الملحن شستاكوفتش والراقصة  
الأولى جالينا أولانوا Galina Ulanova نوابا عن أقسامهم في مجلس  
السوفييت الاعلى . وتولى نفر من أبرز الزعماء السياسيين في الحزب وزارة  
الثقافة في فترات مختلفة ، وهى الوزارة التى أشرفت على العناصر الثقافية  
في الخطط القومية .

وكثير من تيارات التجريب التى اشتهر أمرها في أوروبا الغربية  
لم يكن لها وجود في الاتحاد السوفييتى . فاحتفظ الباليه بطرائقه التقليدية  
الرومانتيكية التى كانوا يؤدونها بمهارة فائقة ، كما احتفظ بالديكور  
التقليدى الخاص به . واحتفظت العمارة بطابع الضخامة واستخدام  
الزخارف المناسبة لتكنولوجية الأسمنت واعداد عناصر البناء من قبل  
( الأجزاء المجهزة ) ( ٢٨ ) . وسادت الواقعية كل الفنون ، على النقيض  
من النزعة الى التجريد التى سادت أوروبا . ولم يكن ثمة استقصاء  
للادعى ، على طريقة فرويد ، ولا شعر نفسانى عميق ، ولو أن الكتاب  
المزغى الحس لم يعجزوا عن الوقوف على الحياة الداخلية لشخصياتهم  
وكشف الامتياز عنها . والواقع أن التعبير السوفييتى كان اقرب ما يكون  
صلة بأوروبا الغربية ، وبالولايات المتحدة بصفة خاصة ، حين اتخذ شكل  
المروض الخيالية لثقى ألوان البشر بأسلوب انساني .

ولم يلق الشك والاستقصاء تشجيعا ، ولقى المرح والمجون ترحيبا

ولم يعد لتخمة اليأس وجود • وكان التفاؤل والبطولة والفقد البناء هي النغم السائد • وجاءت تأكيدات الأيديولوجية الماركسية اللينينية أساسية في واجهة ملحوظة للبحث المزعزع غير الواثق في أوربا الغربية عن معنى الحياة وعن طبيعة الانسان • وعلى حد تعبير نيكيتا خروششيف « نحن لا نقر أولئك الذين لا يتصيدون الا الجوانب المظلمة للحياة ويحددون النظر فيها ، محاولين أن يحطوا من قدر طرائق الحياة السوفيتية ونحن بالمثل ، ضد أولئك الذين يبتدعون للحياة صورا منمقة ، ومن ثم يسيثون الى مشاعر قومنا الكريمة ، وهم قوم يحتقرون الزيف ولا يطيقون عليه صبرا » (\*)

ولم يكن يساور الزعماء السوفييت أي شك في أن أدب الاتحاد السوفيتي وفنونه ، بوصفها تعبيرات متكاملة عن المجتمع ، إنما تسدى للعالم عونا وخدمات لا تقل أهمية وجلالا عما قلناه الكتاب والمحدثون السوفييت في الماضي •

#### ٤ - وسائل الاعلام الجماهيرية والفنون

وسعت وسائل الاتصال بالجماهير طوال القرن العشرين ، وبخاصة منذ العشرينات فصاعدا مجال الفنون الشعبية ، وهيئات وسائل الترفيه عن الجماهير وتسليتهم ، وجعلت كل ألوان المعلومات والمعرفة في متناول الرجل العادي • كما أنها هيأت وسائل لم يكن أحد يحلم بها للتأثير عليه عن طريق الدعاية •

وهيئات وسائل الترفيه الجماهيرية : الفيلم ، الراديو ، التلفزيون قرص العمل لعدد أكبر من أي وقت مضى من الكتاب والمصممين والمخرجين وقدمت لهم بشائر إمكانات لم تكن معروفة بعد ، كما مهدت لهم سبيل الوصول الى جماهير جديدة على نطاق واسع • وكسب كثير من الفنانين من ذوى المواهب المتوسطة عيشهم من استخدام فنهم في هذه الصناعات ولكن فنانى الدرجة الاولى استطاعوا أن يجدوا منافذ أخرى • وعلى حين احتقر كثير من الفنانين والكتاب الجادين هذه الأدوات الجديدة ، وتركوا ارتيادها والعمل فيها لأولئك الذين يريدون فقط أن يرفهوا عن الجماهير أو يفرغهم أو يزودهم بالمعلومات ، نجد أن آخرين منهم رأوا في الفيلم والصحافة والتلفزيون والاذاعة مجالا ووسيلة للفن ، وتشبثوا بالأدوات الجديدة في لهف زائد •

(\*) مقتبسة من تريفونوا Trifonova : الأدب السوفيتي Soviet Literature  
المصدر السابق ص ١٠٧ •

## ( ١ ) السينما من حيث هي فن :

ما أن سجل اخوان لومير Lumieres في فرنسا اختراعهم لأول آلة عرض، وعرضوا فيلمًا مدته دقيقتان على رواد الجرائد كافييه Grand Café في ١٨٩٥ ، وعرض أديسون وأرما Armat بعض المناظر الاخبارية على النظارة في نيويورك ... حتى بات فن السينما الجديد أمرا ميسورا ، وهو فن وثيق الصلة بالجماعير ، وله قدرة فائقة على التعبير عن النطاق الجديد للمصالح العامة المريضة ، وعن ثورات الناس والكشوف العلمية . وبدأت السينما بشاعر السينما الأول جورج ملييه Georges Méliès . وكانت « رحلة الى القمر » ، ١٩٠٢ تتكون من شريط طويل من أفلام اتسم صنعها يروح الابتكار والجرأة الفنية واحكام الصنعة ، وقد أخذ مناظر لعالم خيالي من الحركة والقصص الخرافية من معجزات السرعة من العلم الجديد . أما خلفاؤه ، فانهم هم الذين صنعوا الرسوم الحية التي بدأت ١٩٠٨ .

وفي نفس الوقت ظهر في فرنسا الفيلم الذي يروي قصة ( فيلهم فريدناند زكا Zecca تاريخ جريمة ١٩٠١ History of a Crime وفي أمريكا ( أدوين س . بورتز ، سرقة كبيرة في قطار Great Train Robbery ١٩٠٣ ) الذي استمر عرضه اثنتى عشرة دقيقة ) مستخدما منذ البداية مفاجآت الجريمة المؤثرة ، والعنف الذي تفاسق وتعاطف طوال الخمسين عاما التالية . وتطور كل من النوعين من الفيلم بسرعة الى أشكال أكثر ثباتا واحتمالا ، ذات موضوعات متنوعة . وفي ايطاليا وفرنسا دعت القصة سلسلة من المسرحيات التاريخية قائمة على الأدب ( كوفاديس Quo Vadis ١٩١٢ ، كابريريا Capria ١٩١٤ - عن طريق عدة كرات « بكرات » وكان يتم اخراجها على أنها مناظر فخمة ، كما كان يمثلها عظماء الممثلين مثل سارة برنار في « الملكة اليزابيث » ١٩١٢ . ولكن الانتاج كان محدودا لأنه كان يعالج على أنه مسرح .

وفي الولايات المتحدة الامريكية حرز د . و . جريفت ( ١٨٧٥ - ١٩٤٨ ) 'السينما من التقاليد المسرحية والصادر الأدبية - ذلك أنه قص قصته عن طريق مناظر صورها من الحياة حيث تنقل بالة التصوير ( الكاميرا ) من مكان الى مكان ، وحرك شخصياته هنا وهناك ، حتى تكون حركاتهم طبيعية ، ولا تكون حركات مقيدة بالمسرح . وكان عنده مقياس للقطات الكاميرا للتركيز على جوانب ونواح خاصة في الممثلين . وعند بصنة خاصة الى تشريح كل منظر الى سلسلة متعاقبة من اللقطات كان حينئذ يهدفها بقطعها ، حتى تعطي القوة التي يتطلبها تدلوقه لمفاجآت المؤثرة .

وكان الاستخدام الرقيق لأنواع مختلفة من الحركات هو الذى خلق وسطا جماليا جديدا . وقد يكون السرور الجمالى من أنماط الحركة فى الواقع شيئا بعيدا جدا بمعزل عن فحوى مادة القصة ، وقد أصبح هذا هو القياس فى أفلام هوليوود التى ابتذنت موارد فنية خارقة لاستعمال الحركة ، حتى عندما يكون محتوى القصة بعيدا خارجا بطريقة فجأة .

ولما عمل المخرجون والكتاب الموهوبون فى هذا المجال أنتج الجمع بين القصة والصور المتحركة ، بشكل متزايد - قطعا فنية قوية ، وكان الفيلم الذى أخرجها د . و . جريفت « مولد أمة The Birth of a Nation » ١٩١٥ « » التعصب Intolerance ١٩١٦ فى الولايات المتحدة هما أول ما أظهر الأبعاد الممكنة ، لفيلم القصة . ولقى « مولد أمة » ترحيبا خارا فى كل مكان لجمال أسلوبه ، على الرغم من أن محتوى قصته قد هوجم فى الولايات المتحدة ، وفى غيرها من البلاد ، لكيلا يكون من نتيجته إثارة الضغائن العنصرية التى ظهرت فى الحرب الأهلية من جديد . ( لوحة ١٥٧ ) .

وقد رآه المخرج الروسى العظيم سرجى اينشتين ( ١٨٩٨ - ١٩٤٨ ) لجرىفت هذه - السلاسل المتعاقبة من اللقطات وعملية تهذيبها . فكتب يقول : « إن المسألة مسألة خلق سلسلة من الصور مكونة بطريقة تثير حركة مؤثرة توقظ بدورها فيضا من الأفكار : فمن الصورة الى العاطفة ، ومن العاطفة الى الموضوع » . وفى رأى أن الفيلم وحده كفىل بانجاز هذا التركيب العظيم ، وهو إعادة المصادر الحيوية ، والمادة والعاطفية معا ، الى النصر العقلى (\*) . وكان فيلمه « بوتكين Potemkin » ١٩٢٥ ، وهو أروع تحفة من هذا النوع من الافلام ، يروى قصة بخارة ثمردوا ضد الظلم ، وقد صور تصويرا بارعا زائعا واستخدم الاوضاع المسرحية - مفارقات المناظر الهادئة والنظام العسكرى الصارم الذى لا يلبس ثم الصور القريبة لطبيب يفضض الطعام الذى كان يسبب الثورة ، ومجموعة مربعة تتلوى من الدينان تملأ فراغ الشاشة - ورمز الشر والخطا الذى جعل من التمرد أمرا لا مناص منه ، وصفوف متراصة من الناس على الرصيف يمرّون بنفس البحار الذى لقي حتفه فى المناوشات ، ووقع أقدام الجنود الذين يمشون فى نظام صارم قاس ، وهم ينزلون الدرج ، نحو المسالين الذين رفعوا أكف الضراعة ، وبعد أن مروا غادر المكان جنود طواف هنري . ( لوحة ٥٧ ب ) .

(\*) انظر Robert Basiladth, Maurice Bardeche فى كتابه « تاريخ الفيلم History of the Film » لندن ١٩٢٨ ، ص ٧٣ .

وفي الحرب العظمى الأولى خلق المخرج السويدي فكتور شوستروم Sjöström ( ١٨٧٩ - ١٩٦٠ ) فيلم ألبو - تكوينات جميلة شعيرة أقرب إلى التصوير والموسيقى منها إلى التمثيل والمسرح ، مثل فيلمه « طريد العدالة وزوجته The outlaw and his wife ١٩١٧ » ، وبعض المقتبسات من روايات سلما لاجرلوف Selma Lagerlöf . ولقد وعى مبدأ المحافظة على بساطة قصصه وشخصياته ، وتكوين أحداث المشاهد اليومية العادية في صورة متحركة بشكل عاطفي لكل حياة الناس والطبيعة المحيطة بهم .

وتطورت السينما بعد الحرب العظمى الأولى في مجموعة متنوعة من الأشكال . ولا وجه مخرجو الاتحاد السوفييتي بمشكلة تفسير الثورة للشعب ، عمدوا إلى بلورة النظريات وعمل الأفلام التذكارية المنطبقة على واقع الحياة .

وعملت جماعة The Kino-eye Group التي أسسها دزيافرتوف ١٩٢١ على أساس التسجيل ، واستخدام المناظر غير المحفوظة ، وانتقاء الممثلين من بين الأفراد العاديين ، طبقا للأنماط المطلوبة ، إلى جانب التهذيب والقطع والضم بالنسبة لطول كل سياق ، على أساس علمي ، لاييجاد التناسق مع طول الفيلم بأكمله .

وكان أينشتين سيد هذا الأسلوب وحاذقه ، وكان يعمل أسامسا من صميم الحياة ، في ملاحم روائية . ( فيلم الاسكندر نفسكي ١٩٢٨ وفيلم أيفان الرهيب ١٩٤٤ ) . ونقل ف. بودفكين V.I. Pudovkin ( ١٨٩٣ - ١٩٥٣ ) هذا الأسلوب إلى الاستديو مع ترتيب وضوء متحكم فيهما ، وممثلين محترفين تدربوا على واقعية قاسية حتى تتصل بالحياة وعلى استخدام نظرية فرتوف في التنسيق . وخلق مدرسة من الأفلام التي تعالج المصلحة الفردية للإنسان داخل المجتمع . وصور فيلمه « الأم » ( ١٩٢٦ ) المأخوذ من رواية مكسيم جوركي ، امرأة فلاحه جاهلة مغلوقة على أمرها ، وقد نعمت بالوعي الاجتماعي وتشبعت في النهاية بالعقيدة الجديدة . وتآلفت على رأس مظاهرة من العمال الثائرين . وفي فيلم « الأرض The Earth ١٩٣١ » فسر المخرج الأوكراني أ. ب. دوفشونكو ( ١٨٩٤ - ١٩٥٦ ) موضوعات الطبيعة وحب الفلاح للحياة . وتطورت الملهة ( الكوميديا ) المشتقة من السيرك والتمثيل الصامت بفضل جماعة من ممثلي الشاشة الموهوبين في استخدام الأبناء والإشارات الرمزية . وترجم ماك سميت Mark Semett المجون والروايات الهزلية الأمريكية إلى دعاية بصرية . وما إن - جاءت ١٩١٧ حتى كان تلميذه

شارلى شابلن ( ١٨٨٩ ) الذى كان يعمل فى نفس المجال - قد ابتدع للشاشة الصامتة لغة فيلم باللغة الدقة . وكانت كما قال جى « شعر الحركة » . ورفعت عبقريته الفذة بوصفه ممثلاً ومخرجاً ، ومراقباً للحياة وثيق الصلة بالناس - رفعت الفيلم من المجون أو الهزل السوقي المبثذل الى مستوى الملهاء العظيمة التى تعبر عن كافة الكون ومراته ، ثم تخف وتسرى عن طريق الضحك . ولقد كان جواب الآفاق الصغير يقبخته المستديرة وعصاه يقوم بالإيماءات والاشارات العادية فى الحياة فى عالم لم يفهمه ، جواب الآفاق الذى جلب المتاعب الرهيبة دوماً وواجهها بمعين لا ينضب من الشفقة واللين واللباقة الودية ، والتحلل من الهزل البحت . ولقد أصبح بطل العالم فى عصره ، وفى النهاية كان دائماً يهبط ويتعد عن الانتظار ، مع كرامة مصنوعة لا تنس مهما كانت الهزيمة أو الخسارة .

وكان شابلن شديد الاحساس بأزمات عصره ومناخ الشعور فيه ، وعبر عن ذلك تعبيراً دقيقاً فى فيلم *Shoulder Arms* ( ١٩١٨ ) وهو واحد من أجراً أفلام الحرب ، وفى *The Kid* ( ١٩٢١ ) و *The Good Rush* ، ١٩٢٥ ، وهما فيلمان هزليان عاطفيان من أيام العربى المفضلة . وفيلم *City Lights* ١٩٣١ ثم الفيلم الذى هو أشد عنفاً وقساوة *The Modern Times* ١٩٣٦ الذى بلغ برتابة الصناعة الآلية نهايتها المنطقية . أما فيلم *The Great Dictator* ١٩٤٠ فقد دمر هتلر بالسخرية والهزء منه . وحتى بعد استخدام الصوت ، حفظت أفلامه فنه العظيم ، فن التمثيل الصامت بالاشارات ، ولم تستخدم الصوت الا لاما ، وفى ارتباط مفهوم كل الفهم بالاشارة أو الايماءة ( لوحة ١٥٨ ) .

أن الفكرة الجمالية فى حركة السينما تلك التى عولجت المناظر تبعاً لها على أنها سلاسل من الرسوم أو بوصفها باليه ، تلك الفكرة هى التى حكمت كثيراً من السينما فى فرنسا وألمانيا . وكان الألمان بصفة خاصة مهتمين بتواحي الرسوم والتصوير فى الاوضاع ، وصنعوا أفلاماً تميزت بهنه . وكانوا من الناحية العاطفية مشغولين برقصه الموت وبالسحر المزوج بالعلم ، كما هو الحال فى فيلم *Proager Student* الرومانتيكى ١٩١٣ من عمل بول وجنر *Paul Wegener* وفيلم *The Calinet* of Dr. Cagigari

من عمل روبيرت وين ، وهو من أولى قصص الرعب ، وهو فيلم استخدم كل مصادر التعبيرية . وفى البلدين كليهما ، فى العشرينات كان ينتج الافلام الشعراء وغيرهم من الكتاب التجريبيين الذين كثيراً ما استعملوا الرمزية السريالية ، لقد وجدوا الوسيلة مرة بصفة خاصة فى نقل الاحلام

والخيالات ، وفى الانتقال من عالم الى آخر • واصطنع رينيه كليل (١٨٩٨) من عنده عالما ذكيا شاعريا تفوقت فيه السخرية الرقيقة على القصة الخيالية المشعوذة السخيفة • ورقصت الشخصيات المنسقة خلال الأحداث المبتذلة فى الحياة اليومية ، على شكل باليه • وقد يستثير هذا جوا من الانسراح الكامل ، كما هو الحال فى فيلم *Le Million* ١٩٣٦ ، وقد خلق احساسا بالتهكم الجاد فى فيلم *A Nous la Liberté* بوضع قصته فى متنزه خيالى للتسلية ، وتحويل الايقاع الرتيب لعمال الصناعة الى ايقاع المسجونين ، وهم يسرون جيئة وذهابا على وتيرة واحدة فى ساحة سجنهم •

وأدى استخدام هذه الفكرة كثيرا ، وعلى نطاق واسع الى اخراج صور « كارتونات » - هى سلسلة من صور أو رسوم لأشخاص فى أوضاع مختلفة التقطتها الكاميرا من خلفية متحركة • وفى ١٩٢٣ بدأ والت ديزنى هذه العمليات واستخدمها فى عدد كبير من الملهاة ( الكوميديا ) حتى لقد ذاع « الميكى ماوس وأصبح مالوفا فى آفاق الارض » • وتمت فى أول فيلم روائى طويل له *now White and the Seven Dwarfs* ( ١٩٣٨ ) مسرحية قصة خرافية مع دعابة ساخرة غريبة وقدر كبير من الرعب والفرع ( لوحة ٥٨ ب ) •

وفى تطور الفيلم على هذا النحو بوصفه قصة أو مسرحية ، كانت الحاجة الى الصوت مسلما بها منذ البداية ، حيث كان من الضروري أن تظهر سطور الحوار على الشاشة • ومع ذلك فانه عندما أدخلت فى ١٩٢٦ ( دون جران ) مع موسيقى « مدبلجة » ، وفى ١٩٢٧ حين جمع آل جولسون *Al Golson* بين الغناء والحوار فى فيلم « معنى الجاز *Jazz Singer* » بدأ لأول وهلة أنه يحول النظر عن صلاحية الفيلم طباعية للتعبير بالإيماء والحركة ولتحويل المسرحية السينمائية الى مجرد حوار ملفوظ ، وبصرف النظر عن المهارات القندية فى التمثيل ، فإن هذا التطور تطلب ممثلين جددا ذوى أصوات مؤثرة وقد خرجت نظريات جديدة وطُبقت • وفى البيان الذى أصدره سرجى أينشتين ، و ف يودفكين ، وجريجورى الاسكندروف عن « فيلم الصوت » ١٩٢٨ أكد محررو البيان الأهمية القصوى للصوت ، كما أكدوا خطر اساءة فهمه واستخدامه فى مجرد « أفلام ناطقة » ذات - طبيعة مسرحية ، ثم حددوا المبدأ الإيجابى بقولهم « انه استخدام الصوت فى علاقة كونترابنطية بمقطوعة المونتاج المرئية ، وهذا الاستخدام هو وحده الذى يوفر لنا امكانيات جديدة لتطوير المونتاج والوصول به الى درجة الكمال • ويجدر أن توجه التجارب الأولى على الصوت نحو اللاتطابق الصريح بالصوت المرئية • وهذا المنهج فى

التناول وحده هو الذى سيؤدى مع مرور الزمن ، الى ابداع كونترابنت  
أوركستراى جديد للصور المرئية والصور الصوتية (\*) .

واستخدم نقر من مخرجى الافلام الصامتة الصوت استخداما خلاقا .  
فاستخدم رينيه كلير الصوت فى طباق خيالى ، وانصرف المخرج الاالى  
ج.و.بابست G.W. Pabst من التحليل النفسى الى المسرحية الواقعية  
الاجتماعية فى Kamarad Schaft أما والتر روتمان فقد حصل  
الصوت مادة فيلمية Melody of the World ١٩٢٩ ، مستخدما صرير  
آلات النشر الميكانيكية ، وصغير القاطرة الحديدية وصراخ الدراويش ،  
وأصوات الوعاظ الأمريكين ، وقرع طبول الحرب الافريقية .

وأدخل اللون تغيرات جديدة فى التفكير ، وخرجت تكنولوجيا اللون  
بنظريات مختلفة لتطبيقها فى فن السينما . وكما أنتج بعض المخرجين صورا  
لجواهر النظارة الذين باتوا يلحون على المزيد من الأفلام الملونة ، ابتداء  
من الافلام الروائية الثلاثة Becky Sharp ١٩٣٨ الى المراهقات والحيل  
البارعة فى الفيلم اليابانى Gate of Hell ١٩٥٦ ، الذى يجمع بين يقين  
النوع الفنى اليابانى ، وتغوق الفيلم من الناحية التكنولوجية ، فقد  
صنع فى الولايات المتحدة بعد الحرب .

وأدى الصوت واللون الى استخدام الروايات والمسرحيات على نطاق  
واسع - وكلها فى شكل مبسط لتعمل عملها فى فترة العرض التى قد  
تقل عن ساعتين ، مثل War and Peace ١٩٥٦ Hensy V. 3 ١٩٤٦ ومن  
بين الانتاج الهام الذى وضع خصيصا للشاشة برزت الافلام الإيطالية  
واشتهرت بواقعيها الجديدة . فان المدينة المفتوحة The Open City  
( ومسليينى ١٩٤٦ ) و سارق الدراجات The Bicycle Thief  
( دى سيكا ١٩٤٩ ) ، و السقف The Roof ( دى سيكا ١٩٥٨ )  
تحكى دمار الحرب والنفس والكفاح من أجل المأوى . واستخدم المخرجون  
الأفراد العاديين المقيمين فى المدن التى التقطت فيها هذه الصور ، ومن  
ثم ظفروا بصدق الواقعية . ولكن بقيت الحاجة الى كمال التعبير قائمة ،  
ومن هنا كان من الضروري تجريب استخدام الممثلين المحترفين لينطقوا  
بالحوار فى مجرى الصوت .

وفى الخمسينات كانت بضعة افلام قلائل تعرض موضوعات معقدة  
فى شيء من العظمة . مثل Breaking the Sound Barrier  
( ١٩٩٢ ) ، وكانت فكرته الرئيسية الاضيق العاطفى نحو التوسيع  
فى المعلومات العلمية وتطبيقها ، وما ينطوى عليه ذلك من اختبارات للخلق

(\*) مقتبسة من كتاب « تاريخ الفيلم » ص ٣٥٤/٣٥٥ ( المصدر السابق ) .



مثل فيلم *The Bridge on the River Kwai* ( ١٩٥٧ ) الذى لقي الترحيب والاستحسان أينما عرض فى مختلف أنحاء العالم ، وكان يقص قصته كاملة بما فى ذلك الدوافع الباطنية المعقدة والمكائد المضادة التى تؤدى الى السخرية النهائية وهى التدمير الذاتى فى الحرب .

وتفسر الافلام التسجيلية الاحداث الجارية فى العالم ، وذلك عن طريق الاستخدام المباشر للكاميرا . ويركز صانعو هذه الافلام كل عنايتهم على التصوير الفوتوغرافى نفسه . وكان روبرت فلاهرتى *Flaherty* ( ١٨٨٤ - ١٩٥١ ) وهو أبو الفيلم التسجيلى - فى سلسلة دراساته للحياة اليومية للناس البسطاء الذين يعيشون بعيدا عن المدن يعتمد مباشرة على الكاميرا من أجل الشكل الذى يريد ، وكم عاشق مع القوم أحيانا عدة سنين حتى عرف تفاصيل حياتهم على مدار العام ، وكانوا أصدقاؤه ثم التقط من الألف الى الياء ثم درس الصور ورتبها من جديد وخرج آخر الأمر بقصيدة الانس ان فى فضاله مع الطبيعة ( ١٩٢٢ ) ، *Moana* ١٩٣٦ ، *Man of Aran* ( ١٩٣٢ - ١٩٤٤ ) *Louisiana Story* ( ١٩٤٨ ) . وكان أثر فلاهرتى واضحا فى كل الافلام التسجيلية التى جاءت بعد ذلك ، أما مباشرة فى شكل شعري مشابه ، كما هو الحال فى فيلم ستينيك *Steinbeck* المسمى *The Forgotten Village* ١٩٤١ ، الذى يصطرح فيه العلم الحديث مع الطرق القديمة فى المكسيك أو فى أعمال الجماعة التى وضعها تحت الرعاية العامة جون جريسون ( ١٨٩٨ ) فى الثلاثينات لتضع أفلاما اخبارية .

وكان أعضاء هذه الجماعة يحاولون تفسير الواقع الذى تحت السطح بقدر من الصدق لا يقل عما فسر به فلاهرتى الناس الذين عرفهم ، ولكنهم عملوا فى بيئات كبيرة معقدة من المدن ، الصناعات ، التجارة ، الحرب . وكتب جوبرسون : « من الايسر أن ترى الكرامة الانسانية فى والمتوحشين الشرفاء » ، ولكن أقدم فيلم تسجيلى بما فيه من شوارع ومدن وآكواخ واسواق ومبادلات ومصانع ، أضفى على نفسه مهمة نظم شعر لم يلفقه شاعر من قبل ، وحيث لا يتيسر الابصار بفايات أو نهايات تتسع لأهداف الفن . \*

عملت مدرسة المهويين من الشباب والشابات، ممن جمعهم جريسون حوله ، بطرق شتى ، اتخذ بعضهم طريق التحليل ، وآخرون طريق السيمفونية ، فنجد الفرنسى البرتو كافالكانتى *Cavalcanti*

(\*) كتاب جريسون والافلام التسجيلية *Grierson on Documentary* Forsyth Hardy لندن ١٩٤٦ ص ٨٤ .

فى فيلم Rien que les Heures ١٩٢٦ ، أبصر بالمدينة حول ساعة الحائط . وأبرز جويس ايفنز Joris Ivens الهولندى « زيدرزى » ١٩٣٠ النضال من أجل اصلاح السد المكسور ورد غائلة البحر . أما بازيل رايت فى فيلم Song from Ceylon ١٩٣٤ فقد رسم صورة للحياة فى أحد أعضاء الكومنولث البريطانى وتجاريتها ، وكانت الحكومات والصناعات والمربون ورجال العلم يدعون صانعى الافلام التسجيلية هؤلاء وغيرهم لايخراج افلام تفسيرية فى موضوعات كثيرة ، مما هيا لهم فرص التجريب . وفى ١٩٥٦ فى واحد من أعظم الافلام من الناحية الفنية ومن حيث الايضاح العلمى ، وهو The Silent World روى جماعة من رجال العلم الفرنسيين الذين أبحروا عبر البحار المدارية فى العالم ، قصة الحياة تحت الماء ، كما وأتتها الكاميرا الملونة .

وكانت السينما فى الخمسينات قد نهضت الى نمط معقد من أنماط الانتاج على يد فريق بارع ماهر من العمال ، وكان المخرج هو الذى يتولى تنسيق رواية الشاشة والاعداد للمسرح ، وعمل الكاميرا ، والتهديب ، والقطع ، الموسيقى والصوت . وكان كل كشف تكنولوجى جديد ينطوى على امكانيات جديدة للتفاعل بين هذه العوامل . وكانت رواية الشاشة قد تطورت من مجرد ملاحظات المخرج الكروكية او الاجمالية الى سيناريو كامل مفصل .

ان مؤلف القصة هو الذى - بالاشتراك مع المخرج - أضفى على الشكل النهائى أصالة ومعنى وتناسبا . وليس على المخرج أن يكون مجرد قنآن واسع الخيال يدرك عمل الفنان فحسب ، بل يجب عليه كذلك أن يكون قائدا للناس ، قادرا على نقل ظلال تفكيره وقصده اليهم ، ومن ثم يمكن بالعمل معا ، اخراج كل موحد .

وكان الكتاب قد بدأوا يجنون فى مسرحية الشاشة منفذا مرضيا لما خبروا من عنت القرن العشرين وشده وجذبه . ورأى نفر من المصورين ديناميكية الحركة وقد عبر عنها فى الفيلم تمبيرا أكثر اقتناعا وارضاء منه فى قطعة من القماش ( الكانفاز ) ذات طول وعرض . واثف جماعة من كبار الملحنين الموسيقى التى تصحب الفيلم . وكتب النقاد كتابة جادة فى الصحف . واختارت المهرجانات الدولية - فى كان ، وفينيسيا وفى آسيا أفلام الجوائز لأصالتها وتفوقها من الناحية الفنية ، أكثر منها لشعبيتها وكان ثمة مسارح صغيرة للانتاج ذى النوعية الفنية الأصلية ( ٢٩ ) .

وعلى الرغم من أن أجمل الافلام لم تتطلب دوما أبهظ النفقات لايخرجها فان السينما على أحسن الفروض أكثر الوسائط تكلفة . فاحتاجت الافلام

الى من يرعاها ، فكانت الحكومات والهيئات التعليمية ومنظمات الابحاث والصناعات ومجالس الفنون على استعداد متزايد لدعم نمو الافلام ، فى نطاق مصالحها . وكانت الحاجة الى جماهير جديدة من النظارة - قد بدأت تتكشف . ولكن لا يزال أمانا الكثير قيد البحث والاستقصاء حول الكاميرا نفسها . وجاءت شاشة التلفزيون بمشاكل جديدة فى تأليف الصور المتحركة ، المصممة من أجله ، بنوع خاص ، تحديد الاتساع ، الحاجة الى التحرك الى الخلف داخل الصورة ، والى الأمام اثر تصغير حجم الاشخاص ، ثم حقيقة أن التلفزيون يصل الى جمهور خاص داخل المنازل ولكن ثمة امكانيات واسعة للقناعة والرضا من الناحية الجمالية ، قد تهيأت ، فوق ما تتطلبه جماهير النظارة والمخرجون انذين ينحصر تفكيرهم فى أمسية ترفيه وتسليه فى أحد المسارح .

#### ب - فنون التزويد بالمعلومات :

امتدت فنون التعبير عن المعلومات واتسعت ، عن طريق الصحافة والفيلم والاذاعة لتستوعب جماهير جديدة ، فى مستوى معرفة القراءة والكتابة على نطاق جماهيرى ، مما لم يتوصل اليه من قبل ، واقتضت حدود الوعي العالمى وحاجات الناس الى فهم القوى والاحداث التى دأبت على تغيير مجتمعهم ، نوعا جديدا من الكتابة قد يحمل اليهم فى دقة ويسر ما يعرفون به مجريات الامور .

وواجه المخبرون الصحفيون الذين يسمعون للتعبير عن الواقع فى ظل المظاهر ، مشكلات الاتصال المعقدة ، حيث كان لزاما عليهم أن يتخللوا عالمين فى وقت معا ، وأن يكتبوا لكل منهما بلفته ، فاذا وصفوا الاحداث بلغة المكان الذى ينقلون منه الأنباء ، وبالوان التعبير فيه ، فإن الناس فيه قد يقرءون وهم متأثرون فى ضوء ما قرء فى أذهانهم من قبل ، وربما لا يفسح عليهم المعنى الفعلى الانسانى لهذا التقدير أو هذه الأنباء ، ومن ثم عمد الكتاب الى ارسال الأنباء أو التقارير التفسيرية فى صور وصفية يمكن أن تنسجم فى وقت واحد مع حقيقة مايجرى فى مكان الحادث وتقدمها الى جماهير لهم أنماط فكرية مسبقة ، مستغرقين تماما فى حياتهم الخاصة وكثيرا ما استسلموا الى الاستجابة السريعة للقولب الجامدة ، ولم يتأثروا الا تاثيرا سطحيا بالاحداث البعيدة ، وأضفى اهتمام الجمهور بالاحداث وبمظهر الجرائد يوميا - أهمية رئيسية على « الأنباء المستقاة من مسرح الأحداث » وعلى القفزات المتتالية من المعلومات التلقائية ، تلك التى كانت تنهل على الجمهور كل يوم ، وهى تكون فى مجموعها صورة الواقع ، التى

على أساسها تستجيب للسياسة العامة ، وتحس بأحوال غيرها من سكان المناطق الأخرى من العالم ؛ والتمس مخبرو الصحافة والإذاعة والمعلقون السبيل لمعاونة الجمهور على إستخلاص تراكيب مفهومة من هذه الشذرات في الوقت الذي لم يتخلوا فيه عن مسئوليتهم في ذكر الحقائق .

وكان على الكتاب والفنانين ، لأنهم ممن يزودون بالمعلومات - أن يجدوا وسائل للتعبير عن خطورة التجارب وإبعادها ، وعن دلالتها الانسانية الحية ، معا - أنهم حينما أنبأوا عن أحداث مثل نقل البريد عبر أحد البلاد ، أو تدمير مدينة ، أو كفاح جيش عرمرم في صحراء أفريقية ، إنما كانوا يتناولون الجهد الفردي والقومي معا أو المأساة الفردية والقومية كذلك ، فقد يعرض الفيلم التسجيل أفراد العمال ، على أنهم ممثلون لكل الأعمال والمهام التي تنطوي عليها العملية المعقدة وهي نقل البريد ، وقد ينقل ممثل الحركة ومدتها في نقط متوالية طوال رحلة القطار الطويلة ، كما يمكن أن يوضح سير الجنود في صفوف مترصة ، واستعراضات الدبابات فوق الصحراء المترامية الأطراف إلى جانب صوور الوجوه المتلهفة لرجال أعدوا لدخول المعركة فورا ، والناس في الوطن ، في أحد المصانع العادية يصغون إلى أخبار المعركة ، وفي الفيلم التسجيل « صعود قمة أفرست ١٩٥٣ » نجد أن الفيلم مر بالناس في هذه التجربة عن طريق الأشكال والرسوم الرياضية ، واللقطات البعيدة لكنت الجليد والصور القريبة التي تبين ضخامتها ، وتبين آثار الأقدام على الجليد عن طريق المناظر المتعاقبة لأفراد يكافحون ليقدروا موضع خطوهم قدام بعد أخرى ، مما ينقل إلى النظارة فكرة عن المدة والحجم والخطر ومدى الاحتمال والعناء ، ويتعقب المراحل التي ذلل فيها القائد الطريق إلى مطعمه من الناحية العقلية أولا ، ثم حقق هدفه من الناحية المادية ، مع الآخرين بعد ذلك وأفلح الكتاب كذلك في ترجمة الحوادث العامة في لفظة انسانية ، وإن وصف جون هرسی لضرب هيروشيما بالقنابل ١٩٤٦ لمن أروع ما يذكر في مضممار الانباء التقريرية ، وقد أخرجه عن طريق ستة بقوا على قيد الحياة طيلة يوم الضرب ( لوحة ١٥٤ أ ) .

وأتمت وسائل الاتصال كذلك بأشكال جديدة للدعاية الجماهيرية التي تشعبت إلى حد بعيد المدى في مجال الفنون قدر ما تشعبت في مجال السياسة . والدعاية في حد ذاتها قديمة قدم الديانة ، أما ملامحها الجديدة في القرن العشرين فتكمن في مقاييسها وفي انتشار استخدامها على أوسع نطاق ، وفي الأساليب التي يمكن انتهاجها ، وما دام الغرض من الدعاية هو أحداث موقف أو تصرف يتفق مع وجهة نظر محددة من قبل ،

فان المبدأ الرئيسي فيها هو خلق التماثل والمطابقة بين رغبات الجماهير وهدف الداعي أو صاحب الدعاية ، وجعلت الكشف الجديدة في علم النفس - التكيف واثارة الدوافع - في مقدور الداعي أن يبتدع من الأساليب ما يحتاج به على تدبير المواقف والمشاعر بالتركرار والربط ، واللب على هواجس الخوف الكامنة ، واثارة التطلعات المعروفة وغير المعروفة ، وفي غمرة تعقيدات العالم الحديث نجد أن الأفراد الذين كانوا دوما معرضين لتعميمات لا يمكن صدحها ضد خبرتهم الخاصة المباشرة - نجدهم عرضة للاحتيالات العاطفي بهذه الوسائل \*

وكانت الدعاية دوما في حاجة الى فنانيين ليضفوا عليها شكلا ، وغالبا ما كتبوا الكلام الذي يلقيه الزعماء ، أو المقالات الموضوعية بعناية في أهميات المجلات ، وشكلت رسومهم وصورهم القوتوغرافية المصغرات واللوحات ومصفحات الاعلانات ، وملأت الجوارح أغانيهم ومسرحياتهم واذاعتهم وعروضهم التليفزيونية ، لقد أساطوا بطقوس الاحتفالات الجماهيرية وشعائرها . ومهما كان من أمر الوسيلة أو المنفذ، فان مهمة الفنان انحصرت في أن يؤلف أو يخرج بما يمكن أن يكون له أثر عاطفي مباشر يسير في اتجاه الداعي ، وفق ما قصد اليه . ومن ثم تضمنت التاليف أو الانتاج دوما أشكالا وأوصافا تستهوي النظارة ، وشعارات تحدد المعنى المقصود من الاوصاف المصورة أو غيرها ، وتضمنت في النهاية أمرا يقول : « افعل هذا » مع التوريط بأن فعله سوف يحقق الاحلام والتطلعات التي استثيرت الآن ، وأفادت من جهود الفنانين ومهاراتهم الحكومات والصناعات التي اعتمدت في تسويق منتجاتها على الدعاية الجماهيرية ، والهيئات العامة والخاصة التي اخذت على عاتقها القيام بحملات الدعوة الى تحسين الزراعة أو الصحة أو غيرها من المرافق .

وكان هذا فرصة للفنانين ، كما كان خطرا عليهم في وقت معا ، ذلك أن الطلب على مهاراتهم ، والأجر الذي تقاضوا يسرا لهم سبيل العيش على مواهبهم في فنه المختار ، كما يسرا لهم أن يكونوا أعضاء ناجحين في مجتمعهم ، ولم يرق بعض الفنانين والكتاب البارزين بهذا العمل في البلاد الاستبدادية التي أسهموا فيها أكبر اسهام في الجهود القومية فحسب ، بل قاموا بهذا العمل في غيرها من البلاد ، من ذلك أن بيكاسو قام بزخرفة قاعة بيع لصنع الآلات الكتابية أوليفتي Olivetti ، وصمم سلفادور دالي ( ١٩٠٤ ) نوافذ العرض في المخازن في نيويورك ، وشارك الكتشاب والفنانون من كل لون وجنس في الدعاية في أثناء الحرب العالمية الثانية . وانك لتري كثيرا من الأشكال التي ابتدعها زعماء الكتاب والفناني قد اضطلع

بها أولئك الذين كانوا منهمكين بكليتهم في فن الدعاية والتجارة ، وأصبحت هذه الاشكال مألوفة لدى جماهير أكثر من الناس ولكن كان دوما ثمة سؤال محرج : « الى أى حد كان الفنانون أحرارا في تنفيذ رسالتهم الأساسية ، ألا وهى ايضاح النفسية الانسانية وتفسيرها ؟ ان الشكل الذى كان عليهم أن يختاروا كان محددا ومقيدا بأهداف صاحب الدعاية • والوسيلة أو المنفذ الواجب استخدامه • وتصرف الرجال المشرفون أو المسئولون على أساس افتراضات معينة في الناس : فاما أفراد يحترمون أنفسهم قادرون على الاختيار ولهم الحق في أن يعرفوا كنه الاختيار ، واما جمهور كبير جاهل يستطيع فقط أن يستجيب لأبسط شعار يصير الإلحاح عليه يتكرر لا يوصف مداه ، مستعد لأن يستجيب للتصويه والكلب قدر استجابته للصنق •

وعثر الفنانون على رموز تصلح للأغراض والافتراضات بالنسبة للناس ، فإذا كان الغرض والافتراضات من عند أنفسهم ، كما كان الحال ، في الفيلم التسجيلي « النهر The River » من عمل بار لورنتز ، وفي جبل طومسون ١٩٣٨ ، تحت رعاية الحكومة الأمريكية لتشجيع مراقبة الفيضان ، كانت هناك حرية ، كما كان الإخلاص وبعد النظر والفتنة التي أضفت على العمل قيمة فنية ، وجعلت منه ترجمة فنية ، ولكن الفنانين في الكثير الغالب عملوا دون إخلاص ، وقد أزعجهم الانتاج الذي قاموا عليه ، أو لم يؤمنوا بالهدف من الدعاية ، وأحيانا محتقرين جمهورا من الجائز أن يستجيب لنداءاتهم الزائفة ، ان الذين خلقوا هذا السيل الجارف من الاعلان أو نداءات الدعاية القادرة القبيحة ، وقد شطروا الحياة إلى أبيض وأسود والهوا المشاعر العمياء — لا يمكن الا أن يثوروا ويتمردوا ويسخروا ويتحكموا في مثل هذه الظروف •

على أنه بصفة عامة لم يكن ينظر الى أشكال نقل المعلومات عن طريق وسائل الاتصال بالجماهير وأشكال اغراء الناس ، على أنها « فن » • انما كان يخرج هذه الأشكال نساء ورجال وينهضون بأعباء يومية في منظمات كبيرة ، ويواجهون الوقت المحدد ، ويضغفون أعبالهم وفق الفترة المحددة من وقت الإذاعة في ثلاث أو خمس أو عشر دقائق ، كما كانت تحكيم متطلبات الحادث وجمهور النظارة ، وكان التقليد أو التنسخ أكثر الأمور شيوعا ، وكان الهدف — وهو في العادة موقوت ، أو ملاحظة لغورها ، يسجل في الصحافة التي هي سريعة الزوال ، أو على أمواج الأثير التي هي أسرع زوالا ، على أن هذه القيود العملية لم تكن فريدة في هذا العصر ، لأن الفنانين في كل المجتمعات عملوا في إطار الاعراف والاضغوط التي

سادت في عصرهم ، ولما كانت هذه الجهود لنقل المعلومات أو المواقف على أشدها ، كان لديهم الصفات الضرورية للعمل الفني ، لأنهم نفذوا الى أعماق الواقع من وراء المظاهر السطحية ، التمسوا المعاني الإنسانية العميقة والقيم الإنسانية المتأصلة الجنور ، ووصلوها ، وكان لهم شكل •

وأهم شيء بالنسبة للتعبير في القرن العشرين ، أن أولئك الذين استخدموا وسائل الاتصال الجماهير تناولوا الواقع في لغة معاصرة ، ولم يتحدثوا الى جماهير الطبقة الوسطى التقليدية المحدودة أو جماعات الخبراء العارفين فحسب ، ولكن تحدثوا الى جماهير عريضة من الناس كذلك ، وبدأت هذه الأشكال في أواسط القرن ، على أنها فاتحة طرائق جديدة للتعبير ، فتحت للمستقبل آفاقاً في وقت كان فيه التركيز الذاتي ونبذ المجتمع ، وعدم اليقين من طبيعة البشر وسبق الانشغال بالشكل ، كان كل أولئك يؤدي بالاتجاهات التي ميزت السحر والتصوير والنحت والموسيقى الجادة ، بل حتى العمارة في الخمسين سنة السابقة في الغرب ، الى طريق مسدود •

## تعليقات على الفصل الثاني عشر

١ - يرى بعض علماء اللغة مثل الدكتور « سامارين R. Samarin » والدكتور « الاستراتوفا A. Elistratova » أن مادة الفصلين الثاني عشر والثالث عشر تحتاج الى بضع ملحوظات تهيئية .

إن الأدب والفن يشكلان عصرا هاما في ثقافة القرن العشرين ، وبما أنها شكل أصيل لانعكاس الواقع ، فإنها يماونان على التزايد برؤية لهذا العالم ، أن ثروة الإنسان من الخبرة العملية لتولد فيها متنوعا من الأساليب والمواقف الجمالية ، وكلما نما هذا وازداد تطورت أشكال جديدة من الفن : السينما مثلا ، وكشفت عن نفسها ، مشكلة في جعلتها صورة للحقيقة الموضوعية ، أن الخيبة والفشل في قرننا هذا ، وعلمته ورغباته ومسامحه ، وكثيرون وآلافه وانتصاراته ، تلك التي يراها الفنان المعاصر ويتربص بها الى صبور وصلي ، تقول : إن كل أولئك يزودنا بالخبرة التي لا يتسنى أن نستقيها من أى مصدر آخر ، ولكن الأعمال الادبية والفنية لا تساعدنا فقط على معرفة العالم المحيط بنا ، ولكن لها الى جانب ذلك أثرا عليه بتشكيلها شعرا اجتماعيا ، وعن طريقه يكون لها أثرها على الحقيقة والواقع ، وهنا - أى في التأثير الايديولوجي والاجتماعي على المجتمع ، وفي تعليم المجتمع - تكمن الوظيفة الاجتماعية الرئيسية للأدب والفنون ، أن الناس لينهضون الى الفنان لينموا كنه الإنسان وحقيقته ويعرفوا ما هي قواه وقدراته الباطنة ، أن الأثر الدماغي للأفكار التقدمية والمستويات الخلقية ليجعل من الفن قوة تكميلية ، تسهم في تطويره الناجح ، كما كانت ، على سبيل المثال الآداب الروسية القديمة تولد في الناس الفضائل المدنية القيمة ، مثل الوطنية واحترام حقوق الأمم الأخرى والإنسانية العالية ، ومن هنا نجد سببا للأثر العالي السيق لهذه الآداب . فلذا نحن نظننا الى أدب القرن العشرين وفنه من هذه الزاوية ، فيجب أن نسلم بأن في العالم ثقافتين : الأولى بروجوازية ، رجسية ، متداعية الى حد كبير والثانية تقدمية ديمقراطية ، وإن «الرجل الحديث» أعنى علاقته بالعالم وبالمجتمع وب نفسه وتطلعاته وآماله ... هو في الحالين مركز الاهتمام ، ولكن ثمة مغازرات وتباين في عرض هذه الصورة صورة « الرجل الحديث » ومشاكله الملحة ؛ ففي العالم البرجوازي تحكم الثقافة البرجوازية ، وتجد الثقافة الديمقراطية نفسها في وضع مرهق ، ذلك أنه في المجتمع الطبقي تكون أفكار الطبقة الحاكمة وأرائها هي المسيطرة حتى في حلق الثقافة على أن الطبقات المرحمة المظلومة ، للمادية لهذا التركيب الاجتماعي ، من جهة أخرى تخلق لنفسها ثقافة فنية تنكس ظروف حياتها وتمير عن أهدافها ومصالحها ، وإن الثقافة الديمقراطية تنسود في المجتمع الاشتراكي ، وهنالك في الغرب عدد من النظريات التي تحاول توضيح مشاكل الرجل الحديث الأساسية ، وإن أكبر الضغوط لتقع على الأدباء والفنانون ( كما ذكر بوشوخ في الفصل الثاني عشر ) ؛ نتيجة لمدرسة سيجموند فرويد واتباعه في التحليل النفسي ، ونتيجة للمذهب الوجودية .



ان أثر المدارس البرجوازية في مجموعها ، في القرن العشرين ، ليضمحل أمام أثر مدرسة فرويد ، وانه اذا قورن بهذا ، ليمثل قوة ضمنية . لقد شقت آراء فرويد طريقها الى الرواية والمدرسية ، وهي الآن تشق لها منافذ قوية الى السينما ، لقد ترجم فرويد كل الصراعات الاجتماعية الى مشاكل نفسانية ، وكشف النضام عن طبيعة الانسان غير الصحية ، معلنا انها التعبير الاساسي عن وجوده بأسره . وبالتالي صاغ ما يمكن ان يقال انه دفاع متشائم عن الوجود ، « واأسفاه : هذا شيء رديء ، ولكن لا يمكن ان يكون غير ذلك » وهذا يخلق موقفا للتشائم النفسي ، وكأنه سبيل الى التوافق مع الواقع السيئ ، وهناك في نفس الوقت ثغرة لا حد لها حول الاحساس بما هو جديد ، وحول الشجاعة العقلية .

وفي اعماق نظرية فرويد يقيم مذهب الآثرة أو الاناثية - الاجتماعات النسائي لكل ما هو شهواني وجسدي وبيولوجي ، وغراس في الانسان - تلك الآثرة التي ستظل تجسيدا غير عقلاني للمبادئ المضادة للروح في الشخصية . ولقد رفض فرويد نتيجة التطور التاريخي السابق - اعني طرافزا ساميا من الانسان ، أي الصان اذا مبادئه رغبة يمكن ان يخرج الى الوجود - حيث ان عملية التطور الثقافي ، في رايه لن تنزع من الانسان كل ما هو وحشي ويدائي ، انها انما تكظمها في محيط العقل الباطن ، ان كل ما هو انساني عقلا انما ييسط فوق عنصر الضراوة البيولوجية ، ولكنه لا يحل محلها ، انه لا يمكن الا بالاكرام والقصر توجيه الحافز الجنسي الى العمل ، وسوق الناس الى خلق الظروف ليعبرم الكادى ومن ثم وضع كل شيء عقل وبرذول وفي مفهوم في الحياة الاجتماعية في الفرد في ثقافة العقل الباطن ، وما استطاع فرويد ، الا بفصل النزعات الجنسية من دائرة الاهتمامات الانسانية برمتها - ان يبين فيفي الدوائج التي تنزله في اعناق كياننا وتصلطم بالتأثيرات الاجتماعية ، ولكن الواقع ان الرغبات الجنسية لا تلك حرية التصرف التي نسبها اليها .

ولقد اوضحت الرواية الواقعية ( مثل روايات تولستوى وجولزورزى ) ان أي شكل من اشكال الآثرة ، ايا كان مكانه في الروح ، انما هو نتيجة التربية الاجتماعية التي تلقاها الفرد ، ابراز للمحالات الاجتماعية في عاله الذاتي ، وعندما ينظر الى الحياة من خلال المرأة المثبتة ، امرأة المنفعة والمجد والحساب ، وعندما تمرد حالة من الضجر التام في الخارج ، فتنة عندئذ نتائج بعيدة المدى في مملكة الشهوات الجسدية ، وتثور الرغبات التي هي دليل الاعتراف . اننا كلما اوعينا في القرن العشرين احطنا اكثر فاكث بكل ما هو شاذ غير سوى من الناحية النفسية وإن الرواية الواقعية لتوضح توفيقا مقلدا العملية التي يتحول بها الاتصال الى « جس » ( نتيجة لاقضاء « الرغبة الجنسية » عن الدوائج السامية في الحياة الروحية ) ، ويمتد للناكوث الواقعيون هذه الظواهر نتيجة توعية خاصة للتطور الرأسمالي ، ومن ثم لم تكن آراء فرويد مجرد بنية ؛ انها انما عبرت عن التحلل المجتمع البرجوازي الذي يصبح فيه الحب أمرا مستحيلا ، وهذا هو السبب الذي من أجله شن فرويد الهجوم على الفن ، مؤكدا أنه انما ينكس واقعا ملطفا وأن الشعر والحياة الواقعية لا يلتزمان ، وأن السرور الاصيل شيء بعيد عن الناحية الجبالية ، وهكذا .. والى كل الطرائق التي اختطت لاضفاء الشرعية على النظام البرجوازي ، نريد مذهب فرويد يغيب اثر الدوائج النفسية ، وهنا يمكن سبب شعبية هذا النظام .

ومن جهة أخرى يمكن تفسير شعبية الوجودية على أساس انها تطرح في وضوح عادي مشكلة الشخصية الانسانية ، وانها تبرز أكثر مما تخفى أزمة الثقافة البرجوازية ، وليس

تمة نزعة أخرى تظهر بمنزلة هذا الموضوع . انه حتى وجود الشخصية لينتج مستجيلا في المجتمع البرجوازي الذي يند الثقافة التي خلقها ، وفي فلسفة اليأس والتشاؤم هذه ، ليس تمة مجال للايمان بالتقدم أو بالروح الانسانية أو بالنور الخير للملوم والتعليم ، فيها لتدل على النزاع والخلاف بين العقل والتاريخ وللمجتمع ، بل انها لتذهب الى ابعاد من ذلك ، انها لا تترك مجالاً للمجتمع ، ان أمل الوجودية هو الشخصية الواقعية ، الفرد بمفرده في مواجهة كل شيء . وفي مواجهة الجميع ، وسواء بدأ الوجودي على أنه ناقد لفكرة العقل وفكرة الديمقراطية (م. هيديجر M. Heidegger) أو لفكرة الايمان بالعلم والاستنادة (ك. ياسبرز K. Jaspers) ، فإنه ينقد دائما فكرة العقل ، وبخاصة أسلوب هيجل ، لانه لا يول عناية للشخصية الانسانية بل يطلع على مذهب العقل ) . ان سيطرة هذه الطريقة في التفكير - هكذا يعترض الوجوديون - انما تعني ان الانسان في هذا العالم المأمور قد أصبح يحس به على أنه شيء واحد في عداد اشياء أخرى . ان الفسكرة الواقعية فكرة تجريدية ، ولكنها ليست بأي حال جديدة ، وكان كارل ماركس في اواسط القرن التاسع عشر قد كشف عن هذه الحقيقة ، وانتهى الى النتيجة - وهي انه لا مناص من تضييق احوال للمجتمع التي لا يبدل كل ما في وسعه لتنمية الشخصية ، وان ثلث بني البشر ليس الان على هذا الدرب - . ولتقترح الوجودية حلا آخر : ليست اعادة بناء النظام الاجتماعي هي التي استبكت الانسان ، ولكن التحقق من أن العقل والعلم هما اللذان استعبدا بهدا من تحريره - . هذا هو المخرج الذي قدمه الوجوديون . لقد أثر عن كيركيجارد Keirkegaard قوله : « ان العقل هو قاتل الحرية الانسانية وهو قاتل الشخصية » ، ومن أجل أن يعبر الانسان نفسه يجبر به أن يكون واعيا أو مدركا لذاته بطريقة أخرى ، انه التحقق من الحياة على انها « الوجود » هو الذي يفتح له طريقا حقيقيا لوجوده ، انه ليس واعيا من جعل حريته ومسئوليته ، وانه ليحاول جاهدا أن يخلص نفسه منها بالهرب الى أعمال الحياة المادية اليومية ، ويسمى لأن يكون مثل الآخرين ، وبهذا يمكن من أمر فهناك وسيلة للتحرر من قيود أعمال حياته اليومية ، انها التصميم على ملائمة الموت وجها لوجه ، وعلى تقويم كل شيء من بداية مقارنته الحياة ، ان « الوجود الاصيل » هو بالفعل كيان الفكر ، والحالة الروحية ، وتحديد مكانه في الحياة هما اللذان يميزان الانسان « في مواجهة الموت » وعلى هذا الأساس لا يمكن بلوغ الحرية الاصلية الا في مواجهة الموت ، وان السعادة لتكن في ادراك أن الوجود لا معنى له « ليس تمة قدر أو معبر لا يمكن قهره والتغلب عليه بامتنان » هكذا قال ا. كاموس A. Camus

في اسطورة سيسيفوس The Myth of Sisyphus وعلى الرغم من ان هذه الفلسفة لم تعد ترضى نفرا من الوجوديين ( مثل سارتر ) فإن فكرة ان المعرفة لا يمكن ان تساوي بحرية الانسان نقلت الى اعماق الادب والفن .

وفي مواجهة خلفية القرن العشرين ، وهو قرن حروب ودمار وكوارث ( كما يعتبر غالبا في الغرب ) - توجد روح انفصال عن المجتمع ، وتزايد عزلة الفرد ، وهو الذاتية وحتى تقدم التكنولوجيا السريع سرعة خيالية ، فانه كثيرا ما يعتبر مثيرا للذبح جديد آخر من دوافع التفرير المشائم لهذه الحقيقة في جعلها ، لانه ليست هذه التكنولوجيا بعينها هي التي تهدد بالانقلاب ضد الانسان ؟ فاذا سلم بهذه الآراء وبالتكرار المزعج لأن الانسان عاجز عن تغيير أي شيء ، فان هذا كله ينعكس الهلاك الابدي للانسانية . وغسق العقل وانضاع الانسان لتوى غير شخصية وغير انسانية ، أو يعبر عن حالة من الشك والتهكم المر والحيلة

والخيل والحجرة، وكل هنا يبدو قائما في هذا العصر: ان مؤلفي الفصل الثاني عشر ليمتزون روح الابداع والتجديد في الادب والفن تصويرا جماليا عن الامم القوية والخل الروحي، انهم يمثلونها تحليلا للخلق الانساني وتطلعا للغة ، وضورا للالوان الادبية الاساسية ، وطعنا لصورة الواقع ، وتجريد الفن من الروح الانسانية ، وانشاقا على التقاليد ، ولكن من الطبيعي أن تكون ثمة نظرة أخرى الى الحياة - كما قرأها الميوني في المجتمع الاشتراكي وهي تتناقض تنافسا صارخا مع تلك ، وللهوم والمضاعفات مكانها في هذه أيضا - ولكن النظر الى العالم ومستقبله يفسد السرور والبهجة ، فان الانسان ليتبين أنه عضو حر متساو في مجتمع بلشت الانسانية فيه أوجها ، وعلاقة الانسان بالانسان فيه هي علاقة صديق ورفيق ، ان الانصهار المتسق بين كل ما هو فردي وكل ما هو اجتماعي ليسأف مرات ومرات من قوة الفرد ، انه يستطيع أن يفعل ، وينبغي عليه أن يفعل الشيء الكثير ليشتم العالم بالجمال ، ولتحسين حياة الناس فيه ، ولإسعاد نفسه ان الأدب والفن مدعوان لتقديم عرض صادق متناكس او ثابت من الوجهة التاريخية للواقع في تطوره التقني الثوري ، ويجب أن تزود الأعمال الادبية والفنية بالمعرفة ، وتقدم للملايين الناس مينا من الفرح والبهجة والتطلع ، وتعبير عن تصميمهم ومشاعرهم وأفكارهم ، وتكون بمثابة وسيلة للاتواء الأيديولوجي والاستنارة الخلقية ، ولا تمتاز هذه الهام الكبرى المعقدة ، يجدد تقوية الروابط في حياة الأمة بكل وسيلة ممكنة ، ولا يد من التوغل العميق في جوهر العالم المحاصر ومن عرض صادق فني الى درجة عالية للنواحي العملية الخصبية المتعددة الجوانب للحياة ، ومن اخراج ملهم واضح لشيء جديد وشيوعي أصيل ، ومن هناك الأستار عن أي شيء يمتدح حركة المجتمع الى الأمام ، وإن هذه المثل العليا لتجلى في أن تكون ترجيحها وتنظيمها لنهج الواقعية الاشتراكية ، وهو النهج الأساسي للخلق للكتاب ، والفنانين في الدول الاشتراكية، وهو بالإضافة الى الواقعية النقدية والواقعية الجديدة ، يجد كذلك تمجيدا في الأعمال الخلاقة لكثير من الفنانين التقدميين في البلاد الرأسمالية ، وأهمياته هو مشايعة الناس والروابط القوية بهم ، وروح من الابداع مرتبطة بتطبيق وتطوير التقاليد التقدمية في مدينة العالم ، «ن الاحتسام بالشكل القسومي والملاحظة الدقيقة لهما أريان فطريان في نمسج الواقعية الاشتراكية ، وبيان لروابطها مع الناس ، والمألوف ان الثورة الاشتراكية بدخيرتها من الأفكار لزود الفن بمضمون واضح يقط ، كما أن لها أثرها الهام في ازالة الميقات التي كانت فيما مضى تشكل حاجزا بين الفنانين والأمة .

ولحق نظام ستالين شيئا من الآتي بتطور الروح الشعبية في الفن ؟ ذلك انه صرف الكتاب والفنانين عن التركيز على عرض الشعب السوفييتي الصادق . ان الروح الشعبية كتكتشف من نفسها في وضوح وتناسب تأديين ، عندما يتصل الفن المحترف اتصالا وثيقا بالابداع الفني الثقل من الاسم والصور الجامعي لأن الهوية ، وكان من أهم الالتزامات الفنية الاجتماعية الأخلاقية على قادة الثقافة في الاتحاد السوفييتي ، وفي سائر الدول الاشتراكية ، أن يظهروا اهتمامهم بالمراتب الجديدة ويفتشوا عنها وينموها ويدبروها وليس من قبيل الصدفة أن كثيرا من الأعمال الفنية الهامة في الاتحاد السوفييتي نبشت من فن الهوية .

ان الطابع الشعبي للفن ليس جديا الى جنب مع مشايعته والتصبيب له ( لتقدم المفرد للمثل العليا للشيوعية ) ، ومن المستحيل في ظل الظروف المعاصرة ، في معظم البلاد ، أن تفيد الأمة أو تخضعها خدمة منتجة دون الإسهام بتصويب في تحويل الخطط الشيوعية

( تاريخ البشرية ج٣ ) - ١٩٩

الى واقع حي ، ان التصب للشبوعية ينطوي على انكار للذاتية في كل صورها ، ورفض التقويمه الواقع ، ان نظرية « عدم وجود الصراع » التي بقيت لمدة سنين تحت مبدأ الشخصية ، كان لها اثر مدمر على العمل الخلاق للفرد من الكتاب والفنانين الذين جذروا انفسهم بصراحة لتتبع الواقع وترويقه ، وعرض العمليات المتقدمة لامادة تعليم الشعب ، بطريقة بحث سائلة مثالية .

ويتفق الالتزام والتقليد يروح الحزب من الكاتب أو الفنان اهتماما عظيما واحساسا دقيقا ، واتجاها عموما على الكائن الفرد : ان منهج الطبيعة والمحافظة على الناحية الشكلية لا يتفقان مع هذا الالتزام .

ان تحديد خطوط كل ما هو جديد في المجتمع وفي الانسان ، وهو ما تتطلبه المشاهدة والروح الشمعية في الفن - امران لا ينفصلان عن البحث عن الاشكال والوسائل الجديدة للتصوير ، بل هما كذلك يستتبران هذه الاشكال والوسائل بطريق مباشر ، ويستطيع الانسان ويجدر به ان يكتب بطريقة جديدة ، لا بتقليد الواقع ، ولكن بتطويره وتجسيده وأخيرا تبجيء مشكلة التقاليد التي يرى كثيرون في الغرب في الزوف عنها القوة الخلاقة في الفن الحديث ، يا لها من خسة كبيرة ، لقد اكدت نظريات ماركس ولينين دوما أهمية الرواية في تطوير الثقافة - انه عن طريق الحراسة الدقيقة مع أفضل ما في تراث الانسانية يمكن احراز التقدم - ان الابقاء على مستويات الجمال الأصلية التي يمكن أن يبنى عليها من أجل المستقبل ، هو أهم ما يتطلبه منهج الواقعية الاشتراكية ، ولكن « المحافظة على المراث لا تعني ان يحصر الانسان نفسه فيه ويتقيد به » (القرة الاولى من مجموعة كتابات لينين ، الطبعة الرابعة الروسية ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٤ ) . ومن ثم ووجه قادة الثقافة التقديسون بمشكلة ملحة ، هي اعادة تقويم التقاليد ، وعلى هذا لا يجوز للادب والفن ان يقتلا الملاحح الانسانية في الناس ، بل على العكس ، يجدر ان يفرسا فيهم كل ما هو متفعل وجميل والانساني ويشري .

ويوجه الأستاذ سفوبودا Svoboda الذي يلتزم موقف الماركسية نقدا صاعلا الى مادة الكتاب ، ويعتبر أن الفنون قد نظر اليها من وجهة نظر ما يسمونه الطبقة الوسطى ، أو على وجه الدقة ، وجهة نظر قطاع المثقفين من الطبقة الوسطى ، وهناك اتجاه الى الكتابة من « المحدث أو المعاصر » الذي سبب نوعا من الضبابية ، لا عن الظواهر الأساسية ذات القيمة المخالفة ، وإنما يقدم ما يهم الناحية الاجتماعية ، لتري كذلك بمعنى « مثقف » من وجهة نظر أولئك الذين يظهرون اتجاههم « من للتصميم الطبيعي الى منهج التجريد » . وتبعا لهذا نجد المؤلف يرى كل شيء من وجهة نظر ضيقة برجوازية ، ويعمد الى تقويم كل شيء وفقا لها ، ومن الطبيعي انه يفضل اتجاهها غير سياسي في الفن .

٢ - ان المؤلفين - المعروفين ليوجهون نظر القارئ الى الفصول التي عالجت « المتبع » تلك التي جاءت في آخر الكتاب ، وضمت في سياق الثورات العلمية والاجتماعية التي قامت في هذه الفترة ، وكانت قد عولجت في بقية الكتاب ، وكما ذكر في متن الكتاب ، فان كل حركات الفن في تلك السنوات ، عبرت عن التقويمات الجديدة الجوهرية لعنى الحياة بزيادة التغيير الاجتماعي السريع الجذري الواسع النطاق ( ص ١ ) ، وعكست التغييرات الاجتماعية التي جاء بها التصنيع والتغيير العقلي اللذين ولدهما انتشار العلم والتكنولوجيا . ( ص ٧ ) ، ومن اجل نزعات غير تلك الاسباب النفسية والتجريد

وكانتا مجرد نزعتيْن من بين الكثير من النزعات - يمكن أن يرجع القارىء الى الأجزاء التى تناول « استقصاء حيسة الآخرين » ( ص ٢٧ - ٢٩ ) ، « البحث عن الجذور » ( ص ٢٩ ) وتطورات المسرح والتوثوغرافيا والمصاراة ( ص ٦٥ - ٧٧ ) ومن أجل تأييد فرويد انظر ص ٢٥ - ٣٦ ، ثم الفصل ١٦ ص ٥٢٧ - ٥٣٩ ، ٥٤٦ - ٥٤٩ والمجموعة ٣ ص ٥٦٧ والى الأجزاء التى تماثل الأدب والفن فى الولايات المتحدة وفى أمريكا اللاتينية وفى الاتحاد السوفيتى ٨٢ - ٩٢ والى دراسة « الوسائل الحديثة للاتصال بالمعاصر والفن ( ص ١٣٦٥ - ١٣٧٤ ) .

٣ - يختلف الملثون اختلافا كبيرا فيما اذا كانت الاتجاهات الكبرى قد استقصيت وعرضت على وجه صحيح فى هذا الفصل : فالاستاذ ماريو براز Mario Praz « تركيبا بارها » أو بيتا واضحا « أو تنبعا للظواهر الى « أعماق جذورها » أو « اتجاهها منطقيا » فى « مجموعة المقاتل » ، على حين أن الأستاذ جاك برسر Jacques Presser من ناحية أخرى يرى فيها « دليلا واليا موقفا » للتطورات الثقافية والفنية فى العالم أبرزت فيه « أى فى الدليل » « التيارات الرئيسية فى العصر الحديث » كما ظهره فى الناس وفى الفنانين الذين يمثلونها « ، كما عرّجت « الحركات الأساسية » فى نصف القرن هذا .

وبالنسبة لاختيار المادة « يرى براز أن المساحة التى خصصت للولايات المتحدة « وأمريكا اللاتينية وروسيا « لا تناسب إطلاقا بينها وبين سائر البلاد » مما نتج عنه أعمال كثيرة من المؤلفين الأوربيين الهامين لخصاب نثر من المؤلفين الأمريكين الذين هم أقل شأنا « ، ويذكر الأستاذ مالكي O. Halecki أن أدب أمم الشرق ووسط أوروبا قد أغفلا « ويقترح الأستاذ إدوارد بل Bul إضافة جماعة من الكتاب الترويجيين ويعتقد الأستاذ برسر أن اختيار الأشخاص الذين يدرجون فى الكتاب « عملية غير مأمونة « وبخاصة فى البقاع التى ليست فى متناول المؤلفين « ، وأن « الواقع سيظل دائما أكثر اختلافا عن احسن أخراج جديد » .

وينازع بعض الملثين تقويم المحررين - المؤلفين للتيارات الأساسية فى التطور الجمال الذى يمثلونه « ويقول الأستاذ برسر « فى شيء من الريبة والتعطف :

« ان النص يظهرنا على التيارات الكبرى فى قرننا هذا « فى جملتها فى جوانبها المتشابهة « فبما وصف التشويش والافساد والتحلل أكثر ايضاحا وتضميلا من غيرها « ما يوحى الى القارىء بأكثرة عالم يوازئ نفسه دائما على حافة الهاوية ونفس القدر يمسك الفنانون هذا الوضع المزعزع « حتى يصبرون عن أساسيس الحياة فى تلك الحقبة « أى « يوم الحساب العظيم » « فقد عبر أكثر الناس حساسية فه جيلهم بالكلمات والنفسات والصور والتأثيرات والمصاراة « وفى المسرح والفيلم والباليه « واتى لأتمساحل عما اذا كانت صورة عصرنا هذا « والمقدرة لمحتومة على كل البشر « اذا لم أكن مخطئا لا تنطوى على عنصر من الذاتية الكبيرة التى تجاوزت الحد « وعما اذا كان يجدر القول بأنها ليست « غريبة « أكثر مما ينبغي » .

يجدر بنا - عند قراءة الفصول ، التي تتألف الآداب والفنون إلا يغيب عن أذهاننا هدف المؤلفين من وصف طابع المجتمع ، كما تدبر عنه هذه الوسائل ، ومن ثم لم يصعد بهذه الفصول أن تكون توافيق موجزة للآداب والفنون ، بل لتروى قصة التسيير الأدبي والفني عن التطورات وتيارات الفكر الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع ، وكانت طريقتهما ومنهجها في ذلك من نوع يتيسر منه للملاقة أن تتضح وتبرز ، وإذا كان في الامكان المتور على « اتجاه منطقي » ، كما يريد الأستاذ هاريو براز ، فإن ذلك يتوقف على ما إذا كان المرء يبعث عن تطور شكلي وتحليل موضوعي ، أو يعنى بطبيعة الاختيار التي وصله الكتاب والفنانين ، وإذا كان ثمة نقد واحد يمكن أن يوجه الى هذا الجزء في جملة ، فقد يكون هو أن التركيز على السبل والمنجزات البناية في الفصول الأولى لا يعين القارئ ولجوانبه المتشائمة التي ذكرها الأستاذ برسر على أنها برزت في الآداب والفنون - أما الفصول الأخيرة ، وخاصة الفصل الذي يبالغ منطقة الثقافة الغربية ، فإنها تزود بتوازن ضروري لتقدير الحياة في جملتها في الفترة التي تناولها الوصف والشرح ، وتلك كانت الفترة التي هي أشد تعميرا وتخريبا في تاريخ العالم ، وأعظم قلبا للأوضاع العامة ، وأكثر ثورية في نظرتها الى الطبيعة والى الانسان ، والى المجتمع والتقى المغارقة ، ويؤكد المؤلفون المحروون حتى تصنيف أعضاء المجتمع الذين هم أقوى إحساسا بالتقى الروحية والثقافية - وهم الكتاب والفنانون - عن هذه التغيرات الميعة ، وكان أولئك المبدعون في الناحية الجمالية ، كما كان غيرهم على حد سواء ، يبحثون في شيء من الوعي قل أو كثر عن هويتهم ، ومن نظام اجتماعي ، وعن مكان لهم في هذا النظام ، وإن المؤلفين المحروين يقدسون نتائج هذا البحث الذي قامت به شخصيات خلافة .

وثمة تساؤل آخر عما إذا كان المؤلفون المحروون ، في دراستهم للثقافة الغربية يقيسون قياسا صحيحا ، الأهمية النسبية لمختلف القوى في هذه الثقافة ، انهم يلمنون هذه القوى جميعا ، ولكنهم يرون العلم وتصنيع التكنولوجيا هما الجوهري والأساس ، انهم يبرزون حقيقة أن كثيرا من الكتاب والفنانين رغم ادراكهم وتأثرهم بتيارات التفكير العلمي والتكنولوجي القديمة ، مالوا الى تبني هذا المسار الرئيسي للتطور الاجتماعي ، وذكروا أن هذا الاتجاه لم يكن عاما شاملا ، وأنه كان أقل قوة في الولايات المتحدة ، وبطبيعة الحال في روسيا السوفيتية ، منه في أوروبا الغربية ، وأنه لم يشارك فيه مشاركة عامة ، المهندسون المعماريون والمصورون الفوتوغرافيون والمخرجون المسرحيون ، ويشيرون الى امكانات التطورات الجديدة الإيجابية في الفنون ، تلك التطورات التي تقدمها الوسائل الجديدة للاتصال بالجامع والمواصلات .

وعلى الرغم من أن أية دراسة لدرجات التأثير قد تصبح سريرا شخصية أو ذاتية ، أو تمر بنا في علم تطور معاني الكلمات ، فإنه يمكن القول ، في شيء من الثقة بأن المبدعين الجاليين عرفوا عن العلم ، اللهم إلا على مستوى عادي بسيط ، بل حتى عن التكنولوجيا - أقل كثيرا مما عرفوا بالتجربة الشخصية من القوى السياسية والحرب والثورة ، والمشاكل الاجتماعية الناجمة عن المجتمع الصناعي في المدينة ، مثل الجرائم والجناح والفقر والفن والمذابح والتعطل وغيرها ، ومن الاضطرابات السياسية ، والقلق المعاشي ، أو عن التأثير العميق في تركيب المجتمع منذ القرن الثامن عشر ؛ تلك هي

المواد التي يعنى بها الكتاب والفنانون ويحق لنا ان نتساءل عما اذا كان البشليون في عملهم قد استجابوا لكل نواحي الاختيار وعبروا عنها ، وانه ليدور من الواضح ان السريالية لم تكن أكثر غرابة من مسكر الاعتقال النازي أو الانفجار القوي . ان التجربة الجديدة - كما يشير المؤلفون المحررون - حفزت الى طرائق جديدة وموضوعات جديدة للتعبير الجمالي ، ويمكن ان نضيف انها دفعت بنفر من احسن الكتاب والفنانين الى استخدام الموضوعات والطرق التقليدية للتعبير عن تجربتهم في مجال الرواية ، وقد استخدم في هذه الفصول انعدام للنطق ، والتنوع ووفرة الاشكال والموضوعات وطرق التجربة الجمالية وموادها ، استخداما غزيرا سهبا ، ليعكس الحياة في نصف القرن هذا .

وأكثر ما يتميز به تركيب المؤلفين والمحررين هو انعدام أدب المقالة أو أدب كتابة الموضوع الواحد في طريقه الملاحق والاستخدموها ، وذلك لتجده ولي سفير Wylie Sypher على سبيل المثال في كتابه العظيم « من الرذوكو الى التكميلية في الفن والأدب » تيودور ( ١٩٦٠ ) لم يتناول الجوانب الاجتماعية في تاريخ الأدب الا قليلا ، كما تجد أن كتابي بيير فرانكاستل Pierre Francastel التصوير والجمعية (يون ١٩٥٦) و « الفن والاسلوب في القرنين التاسع عشر والعشرين » ( باريس ١٩٥٦ ) كتابان قويان بنفس القدر فيما يتعلق بالتحليل العقل والأيدولوجي ، هزيلان فيما يتعلق بالتحليل الاجتماعي ، أما كتاب سيجموند جيديون Giedion الفضاء والزمن والسمارة ( كمبرج ١٩٥٦ ) فان به أفكارا كافية كثيرة ، ولكنه يبالغ فقط في السمارة وتخطيط المدن ، ويعني أساسا بالقرن الماضي ، وليس لغة كتاب يمكن أن يروى به المرء على انه امتداد لمحاولة المؤلفين المحررين في هذه الحقبة .

٤ - يورد الأستاذ ر.ج. فلو سلافا R.G. Villoslada ملاحظة يذكر فيها ان التناول بان التحولات الاجتماعية والمقالية منشؤها الوحيد أو الأساسي هو التصنيع والتقدم العلمي ، قول سوف يتحداه بطبيعة الحال أولئك الذين يسلطون بان في مجرى التاريخ أسبابا أخرى روحية أكثر ، ولكن الذي لا يمكن التسليم به بحال من الأحوال هو أن الأيدولوجية المسيحية لم تعد بالنسبة للكتاب والفنانين الفريين مركبا مرضيا للتفكير والتعبير .

٥ - ويؤكد فيلسوفا العلوم اللغوية دكتور ر. سامارين ، ودكتور أ. المسترأوقا ، ان تطور الواقعية في الأدب استمر في القرن العشرين في شكل الواقعية النقدية (أنا تول فرانس ووين دولان ، وجرماتون دي جارد ، جورج برنارد شو ، توماس مان ، أرنست هنجواي ، ب. كلرمان هانزلاند ) وفي شكل الواقعية الحديثة ( البريتومورافيا ، فاسكو باتوليبي ، ريناتو جتوز Guttuso والمخرجون السينمائيون روبرتو روسيليني فيكتور يودي سيكا ، جيسيب دي سانتيس فديريكو فلليني ، لو تشينو فسكوني ، وغيرهم ) .

وتطورت الواقعية الاجتماعية أيضا في تلك السنين ( مكسيم جورك ، ف. م. ماياكوفسكي ، م. شولوكوف ، أ. تشاردوفسكي ، م. ألكس ، بابلو بيودا ، لويس أراجون ، برتولت بريخت لوهسون ، هنري ياريس ، م. ساندوفينو ، ف. مونينا ، أسادر ، ف. د. دنبروف ، ص . اينشتاين ، أدفشتكو ، وغيرهم ) .

٥ - ث . د. دنبروف V.D. Dneprov « مشاكل الواقعية »

٦ - لينجراد ١٩٦٠ ) ' « مشاكل الواقعية الاشتراكية » (موسكو ١٩٦١ ) .

٧ - الواقعية الاشتراكية في الأدب الاجنبى » (موسكو ١٩٦٠ ) .

٨ - « إيفاشنكو : ملاحظات على الواقعية المعاصرة » ( موسكو ١٩٦١ ) .

٩ - « ف. بالاشوفا : الألب السوفييتى فى الخارج » ١٩٦٧ ، ١٩٦٠ ( موسكو ١٩٦٧ ) .

١٠ - « الفنان والمشاكل المعاصرة » ( المجلد الأول موسكو ١٩٦٠ ، المجلد الثانى موسكو ١٩٦١ ) .

١١ - ويشير أحد دارسى الفنون ، ف . م . يوليفرى Polevoy الى أن مادة الكتاب تميز واحدا فقط من الاتجاهات الفنية فى القرن العشرين ، وهو اتجاه لا يحيل بكل العمليات التى تمت فى مجال الفنون فى علم الحقيقة ، فى آخريات القرن التاسع عشر دخلت النزعة الواقعية مرحلة جديدة من مراحل تطورها ، وهى مرحلة اقتربت فيها من المشاكل الاجتماعية والتفاهل السياسى ونتيجة لذلك اكتسب الشكل الواقعى محتوى أو مضمونا جديدا ، فعلا ملابلا للموضوع ، كما أصبح أقوى تنميتها ( مثال ذلك أعمال ك . كلوتز فى ألمانيا ، والهيجاه السياسى فى روسيا فى أثناء ثورة ١٩٠٥/١٩٠٧ التى ٠٠٠ ) ومن ثم كانت النزعتان الواقعية والتجريدية تمثلان قطبي من القرن العشرين من الناحيتين النظرية والعملية .

١٢ « الفن التصويرى المعاصر فى الدول الرأسمالية » موسكو ١٩٦١

١٣ « س . مزينا جين Mozhyagin « الفن التجريدى » انهيار الروح الجمالية » ( موسكو ١٩٦١ ) .

١٤ - يوجه المؤلفون - المحررون انظار القراء الى معالجة الواقعية ، ص ٧ - ١٦ ٢١ - ٢١ - ٢٢ - ٢٤ - ٢٦ - ٢٨ - ٢٩ ) .

١٥ - يؤكد فيلسوفا العلوم اللغوية ، الدكتور سامارين ، والدكتور الستراتونا أنه فى القرن العشرين ولأول مرة فى التاريخ ، برزت فى المقامات النواحي الجمالية التى تهم الجماهير العريضة الذين ترواح نفوسهم وتشرح صدورهم لمتاعب الثقافة الديمقراطية والاشتراكية فى دول غرب أوروبا ( مثل دومين رولان ، هنرى باريس ، م . أ . تكسو ، س . كلال ، لويس أراجون ، برتولت برخت ، م . سادورفينو ، ف . سجرز ، البرنو مورافيا ، د . إل . أ . تفارودوسكى ، أ . فاديف ، ل . ليونوف ، ك . فدان ، وكثيرون وغيرهم ) وكذلك فى أمريكا ( أعمال : جاك لندن ، سنكلر لويس ، تيمودور دديز ، جون ويد ، بابلو نهودا ، جورج أمادو ، وغيرهم ) .

١٦ وهناك فى الثقافة الفنية ، على سبيل المثال ، التصوير التذكارى المكسيكى ، ومعارض الرسم فى أمريكا الجنوبية والواقعية الحديثة ، فى إيطاليا ، وتحتج كلها بأشكال تحمل ملامح قومية نوعية ، وهذا الفن يتصل اتصالا وثيقا بالحياة القومية الشعبية ، وهو يرتكز بطريقة أو بأخرى على تقاليد المدارس الفنية القومية .



٩ - أنظر الفصل الثالث عشر لدراسة جامعي النظرية ، واستنظام المادة المتاحة من العناصر المربطة للسكان .

١٠ - يؤكد أحد دارسي العلوم اللغوية ، ص.١٠٠- تريغوتوا ، أن الفنان يواجه أزمة ، وأنه في حيرة من أمره : فهو إما أن يكون « روحا حرة » أو « غنا حيدا متزلا » أو « جواب أفاق » ولكن ثمة طريق آخر يمكن أن يصله ألا وهو أن يكون في خدمة الشعب ، وذلك هي القدرة الخلاقة التي تحققت في أعمال عمود كبير من الكتاب والفنانين المعاصرين - رومين رولان ، مكسيم جوركي ، رايندراانت طافور ، ب. بيكاسو ، ك . ستانيسلافسكي ، - أولاتوا ، وكثيرون غيرهم .

١١ - يلاحظ أحد دارسي الفنون ، فم بوليفوي أن الصفحات ١٨ - ٢٠ ، وكذلك المادة التي قبلها ، هيكلت يتم الفنون الجميلة إلى مجرد التطور من الحوشية إلى التجريدية ، وهذا يجالي الحقائق . فالواقع أن القرن العشرين شهد ظهور كثير من الواقعيين (البليجيكى) مازيريل الذى اشتغل في فرنسا ، وكولب في ألمانيا ، ومتروجوتوسو في إيطاليا والكنوتين في فنلندة ، وابستين وكنت في الولايات المتحدة الأمريكية ومسيو وروردل وماركيه في فرنسا . الخ ) ونشأت مدارس جديدة يرمتها كلن تحقيق الدلالة الاجتماعية للفن هو أساس احضانها للمنهج الواقعي ، وكانت هذه المدارس ذات طابع قوى تارة ، وطابع غير قوى تارة أخرى ، أضف إلى ذلك أن تاريخ الفن في القرن العشرين يقسم أمثلة كثيرة لفنانين نبهوا موقفهم التجريدى الجمالى من أجل الفن الواقعى المتصل بالحياة ، وهذا هو النمو الطبيعي للفن القرن العشرين ، على النقيض من التطور الذى ورد في المواضع التي ذكرناها بماليه من الكتاب على أنه النزعة الوحيدة الجامعة المائنة .

١٢ - يؤجّه المؤلفون - المبررون نظر القراء إلى الصفحات التي أشع اليها في الملحوظة ٧ مائدة الذكر ، وإلى الجزء المتعلق بالمرح والتصوير الفوتوغرافى والسينما والتقاوى الاخبارية ص ٦٥ - ٧٠ ، ١١٢ - ١٢٤ .

١٣ - يؤكد بوليفوي أن من رأى أن بين أعمال هورتا ، فان دى فلد ، براج وماكنتوش من ناحية ، وأعمال جروبيوس ، عيس فان در روه ، ولو كوربوزيه من ناحية أخرى رغم صفة الاستمرار ، يجرى حد فاصل هام . ليس من حيث طبيعة الأسلوب أو الطراز فحسب ، ولكنه ينطوي كذلك على المشاكل الاجتماعية في العمارة . وطابعها الوظيفي وعلى منطل جديد إلى تخطيط المدن ، والتوسع في استعمال الاسمنت المسلح والادراج الذى للمنتجات الجديدة ، وهكذا ... وقد يكون هنا الموضع المناسب لتذكر « الرومانسية القومية » في العمارة في شمال أوروبا ، وذلك كانت طريقة للتشب على المحاكاة الاختيادية لأحد الطرز التاريخية .

١٤ - يذهب الفن بأحد دارسي الفن ، وهو ب.ب جراتولسكي ، إلى أن عدم ذكر الأعمال الخلاقة للملحنين اتيسكو وراشيانيتوف وغيرهما من الملحنين مرتبط ، فيما يبدو ، بالنزعة الأساسية عند المؤلف إلى اعتبار تلويح الموسيقى في القرن العشرين لا يعدو أن يعبر الوصف المسهب لسميا الذى أورده لأعمال شوبرج و أ. ويرن ، ومباين ، ولأسباب أخرى لا نلهمها مرورا من الكلام ، في صمت على أثر دمستكي - كورسناكون على سترافتمسكي

الشباب انظر كتاب ي. كلديش « تاريخ الموسيقى الروسية » ( موسكو ، ليننجراد ١٩٤٧ - ١٩٥٤ ، الأجزاء ١ - ٣ ) وتاريخ الموسيقى في روسيا السوفيتية « في أربعة أجزاء - الأول ١٩١٧ - ١٩٣٤ موسكو ١٩٥٦ ، الثاني ١٩٣٥ - ١٩٤١ موسكو ١٩٥٩ ، النيسكو بونخارست ١٩٦١ » .

١٥ - يرى قتيه اللغة ت.ك. ، تريغونوا أنه من الضروري الإلحاح على أنه من الأمور العظيمة الأهمية لتاريخ الحضارة في الثلاثينات من القرن العشرين تلك البيانات الجمية التي دمجها الكتاب وغيرهم من خبراء الثقافة ، كجزء من الكفاح ضد الفاشية والحرب ، ويمكن أن نجد أمثلة لها في نشاط « جماعة الكتاب المالية » ( إشفاق ) ، وفي خطاب جوركي « في أي جانب أنتم يا رجال الثقافة ؟ » . وفي النداء الذي قدم بتوقيع الكتاب - هنري باريس رويين رولان « وجان ريتشارد بلوخ » وفي المؤتمرات التي استمرت الحرب ، ونافست الفاشية ( ١٩٣٢ ) في امستردام ، و ١٩٣٤ في شيكاغو ، و ١٩٣٥ في باريس ، ١٩٣٧ في فالنسيا ومدريد وباريس ) ، وفي غير ذلك من الحركات .

١٦ - يلاحظ العالم اللغوي الدكتور سامارين « أن المؤلفين على حين تناولوا الكتاب الذين همجوا المسكر الشيوعي ( أوردوا أسماء آرثر كوستلر أندريه جيد ، لويي فيشر ، بين آخرين غيرهم . ) قائلهم يفضلون ألا يمدحوا أولئك الذين انتحزوا ال جانب الشيوعية ، فلم يذكر هنا ديززر أو رومين رولان ، ولكن حقيقة أن أفرادا من الكتاب تولاهم اليأس ، ولبلوا الشيوعية لما تفتت أن الشيوعية لم تكن قط عقيدة راسخة لديهم ، وأنهم كانوا قد أقسموا لها بيمين الولاء بأفواههم ولم تؤمن بها قلوبهم » وأهم لم يستطيعوا أن يمدحوا الفرق بين وجود نظام جديد والتشويهات التي انتابت عهد ستالين ، وأن التجربة العملية للحياة لتوضح أن صنوف الغيبة والانتفاص تافهة ، إذا قورنت بطروب النجاح الذي أصابته الحركة الشيوعية ، ولزيادة عدد الأحزاب الشيوعية ، وتأثيرها على الشعوب عامة .

١٧ - يشير أحد فقهاء العلوم اللغوية ، ت.ك. تريغونوا إلى أنه في الوقت الذي أولى فيه قدر ملحوظ من العناية لبعض الكتاب مثل جورج أورول Orwell وكوستلر ، وكافكا وغيرهم ، لم يرد أي ذكر لأعمال شخصيات بارزة من أمثال روجر مارتن دي جارد ، م.س. مومج وكات كولوك ، وف. ماسريل .

١٨ - يذكر أحد دارسى الفنون ، بوليفوي ، أن الروابط القوية بين الفنان وحياته المجتمع ومهمة ابداع الأعمال الفنية التي يمكن أن تلعب دورا أساسيا في الحياة الروسية للمجتمع « قلعت على أنها المشاكل الرئيسية في الفن في الجماعات الاشتراكية التي انبثقت في القرن العشرين » .

١٩ - يظن بوليفوي ، سالفه الفكر ، أنه ليس ثمة مجال لايراد باستثناء في هذا القسم ، لأن الشعر السوفيتي يجب أن يشمله أولا وقبل كل شيء ما ياكوفسكي ، وأنه يصعب كذلك ذكر إسكندر بلوك Blok ، ولم تكن الإشارة في النص حتى لقصائده باستثناء ( وربما كان من الجائز ذكر قصيدة « النقيب شميث ١٩٣٦ » ) « بل أشير إلى ما كتب من نثر فقط وقد يبدو هذا غير ملتزم مع فصل عن الشعر .

٢٠ - كذلك يرى بوليفي أن تطور الفنون الجبيلة في القرن العشرين ، على الصفحات ٥٧ - ٦٥ قد أورد من جانب واحد ، كما أن خطأ واحداً من خطوط النص قد عرّض ، فاعتبرت طوامر تاريخ الفن منزلة غير مرتبطة بالأحداث الهامة في تاريخ البلاد والقسم ، وخلافاً للجزء الخاص بالشرح ، على سبيل المثال ، لم ينصب أي اهتمام على الظواهر الجديدة في الفن في أوروبا ، تلك الظواهر التي استتارها الثورة الاشتراكية في روسيا .

في القرن العشرين ، وسمت ضغط الصراعات السياسية والاجتماعية المتفاقمة ، ثار الفن ثائرا بالغا بالاضطرابات التي نتجت عن الحريق المائتين ، لقد تحول الفن تحت تأثير الانفجارات الثورية ، وولد دواويل أقوى وروابط مباشرة أكثر مع الحركات الاجتماعية ، وإن التطور في الأشكال والتبدل في النظرات الجمالية هما تعبير عن هذه العملية التي غيرت من ملائكت الفن بالحياة في أوسع مظاهر هذه المصالحات وجوانبها وانبثقت أشكالاً جديدة للفنون الجميلة ولتزعتها الواقعية الجديدة . الخ .

وتعظمثت ثورة ١٩١٧ في روسيا عن فن جديد وثيق الصلة باحتياجات جماهير الشعب مما أدى الى تقوية الواقعية ، بوصفها للنهج الذي يلتزم أعظم التمام مع لهما الاجتماعية للفن ، وكذلك مع النص الضخم لأشكال الفن الجماعي مثل الملتصقات السياسية ووسائل لإيضاح في الكتب ، وغيرها . . وإن الارتطاع الكبير في عهد زوار معارض الفن ، وهم في الكثير الغالب من العمال والفلاحين لهم من أهم الدلائل على التلاحم الجديد الذي قام بين الثورة بين الفن والجمهور ، ونفذ الى فن أوروبا تأثير الرسوم العاطفية التي قصد بها الجماهير ، والتي ظهرت في المكسيك ، على أساس من فكرة الثورة الى حمدا ، وشهدت المفردات كلا من عملية تبدل عدد من النزعات الفنية داخل سلسلة من الأفكار الجمالية التي انفصلت عن الحياة ومن محاولات بدلت في اتجاهات معينة ، مثل التمجيد - لاييجاد نقاط جديدة للالتصام مع الحياة ، وطلبت الثورة الذاتية ضد المظاهر الكبرية في الحياة ، وهي ما تتميز به الفرصة التمجيدية - شكلا مضادا تضادا صريحا مع العسكرية في ألمانيا بعد الحرب . وكان من الميسور تتبع الانحلال على الروح الانسانية والاحتجاج على الحرب والفاشية في الصل الخلاق الذي أبعده كلور من الفنانين ، كما أن هذا الاحتجاج وذائق الإلحاح كانا يشكلان الركيزة الاجتماعية والسياسية للخبرة الجمالية الحادة الوفية لدى كثير من الفنانين البارزين ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك لوحة بيكاسو المسماة « جرنيكا » التي أوحى بها الاحتجاج على الوحشية الفاشية في شرب هذه المدينة بالتقابل .

إن الحرب العالمية الثانية والحصار الحلفاء على الفاشية قد خلاصا الفن في إيطاليا وألمانيا ، وامتدت التحولات الاشتراكية في دول أوروبا الشرقية الى نمو فن جديد شكله ومضمونه وفقا لتضامه وارتباطه بالحياة والحاجات الجماهير ، وأنا لشهد ، جنبا الى جنب مع الفن التجريدي ، بل ويصف التوازن معه الى درجة ملحوظة - نمو النزعات القائمة على توكيد قيمة الحياة والشمس والرجل المادي ، بما لديه من أفكار وأحاسيس وجاء التعبير عن القيمة الجمالية لهذه المراتب أو الفئات بوسائل واقعية مما جعلها في متناول الملايين ، وجدير بنا أن نذكر من بين هذه النزعات التي لم تصطبغ بالسحر والشهوة الواقعية الجديدة في إيطاليا وفرنسا ، وتحول كثير من الفنانين من أصحاب هذه النزعات الى الواقعية ( مثل دينانو جوتوزو Gutuso الذي تحول من التجريدية في ألمانيا ، وهو صاحب

تمثال ضحايا النازي في يوخنفاله - معسكر اعتقال قرب ويمار - وقد اشتهر التمثال بأنه يشير الذهن ويلهب العاطفة .

٢١ - يحيل المؤلفون المحررون القاريه الى ص ١١٢/١٠٢ لدراسة الفن والادب في روسيا السوفيتية .

٢٢ - يرى بوليفوي كذلك أنه من الضروري الإشارة الى أن التفريعات الجذرية في فن العمارة في القرن العشرين ، التي أنتجت تطورات الطرز ، وادخال المواد والتصميمات الجديدة ، والناحية الجمالية فيها - كل أولئك مرتبط أيضا بالتغيرات الكبرى في تخطيط المدن ومن المظاهر الجديدة التي يمكن ذكرها : تفتيد المدن التابعة لتحل مشكلة ازدحام المدن بالسكان ، نمو بعض مناطق المدن ، بناء الوحدات بجوار المدن وفقا لخطة عامة ، خلق المجموعات السكنية التي تنتسب الى البيئة الطبيعية ، اعادة بناء المدن لحل مشكلة الحركة والمواصلات وغيرها من المشاكل .

وتشير وجه أوروبا الميسرى الى حد كبير في أواسط القرن ، نتيجة لاعادة بناء المدن والبلدان التي دمرتها الحرب ، على نطاق واسع ، وأدت الحاجة الصارخة للإسكان الى نمو الوسائل الصناعية للبناء ، وهذه بدورها أثرت في الطول المعمارية .

واجتمعت العمارة والبناء في الدول الاشتراكية طرائق جديدة في تخطيط المدن ، ويسر اعتماد الملكية الخاصة وطبيعة الاقتصاد المخطط السبيل لحل مشكلة اعادة بناء المدن ، وتشبيد مدن جديدة ونمو الابنية الصناعية والمعامه ، وحل مشكلة الإسكان ، بما يتفق مع حاجة المجتمع اجمالا .

٢٣ - يلاحظ بوليفوي أن الاشتغال باللونين الأبيض والأسود كان شكلا آخر من أشكال الفنون الجميلة ، ذاعت شهرته في دول أمريكا اللاتينية ، وكثيرا استخدامه على نطاق عالمي واسع ، وهذا أمر وثيق الصلة في الكاروه ووصفه التصويري بالرسوم الحائطية ، ولكنه بصفة عامة أكثر تميرا ورواية ، وهو من الناحية العملية غير متضمن أو غير مرتبط بأحياء مسالم التقاليد التي كانت سائدة قبل عصر الاسبان في هذه البلاد ، والمركز البارز لهذا الشكل الجديد هو The Taller de Grafica Popular الذي أسس في المكسيك ١٩٦٧-

٢٤ - يشير بوليفوي الى أنه لا يجوز فصل وصف أعمال تاتلان Tatlin وغيره من الفنانين على هذه الصحيفة مما دون من تطورات المصنقات والنحت التذكاري (١٠٥)؛ فقد يتبادر الى الذهن تفكير خاطيء بأنه كانت في البداية فترة تمييز بأعمال تاتلان وشاجال ، ثم بدأ مايكوفسكي ونفر من الفنانين في العشرينات في خلق المصنقات أو الاعلام الحائطية ، كما بدأ الفانون في اقامة الانصباب التذكارية ، والواقع أن هذا حدث في نفس الوقت (شرع في اقامة الانصباب في ١٩١٨ ) وكان ثمة نزعتان في وقت واحد ، برهنت الثانية منهما على أنها تبهر بحسن المستقبل وأنها راسخة باقية .

٢٥ - يلاحظ الفقيه اللغوي دكتور سامارين أن مؤلفي هذا الفصل يميلون ميلا شديدا الى التركيز على الخروج على التقاليد ونيلها ، أكثر منهم على التسلسل فيها يخصص بنمو الثقافة ، ومن ثم أود أن أقول : أنه في فن الواقعية الاشتراكية المرتكزة على مبادئه

الروابط القوية مع الشعب ومع الحزب يسر الإبداع الجريء في العرض الفني للحياة جنبا إلى جنب مع استخدام التقاليد التقدمية للشغالة العمالية وتطويعها . انظر كذلك ما كتبه تريفونوفا في « ملاحظة على الواقعية الاشتراكية » في مجلة تاريخ العالم ، ج ٧ ، (١٩٦٢) ، ص ١٠٨ .

٢٦ - يضيف بوليفوى أن قمة فواصر مشابهة ميزت أيضا أشكال الفن الأخرى : الموسيقى ، المسرح الفنون الجميلة ، وكما ظهرت في الأدب نشأت كذلك أشكال خلافه بين مختلف شعوب الاتحاد السوفييتي ، مثل الأوبرا والتصوير والنحت في أواسط آسيا السوفيتية . . الخ .

٢٧ - تؤكد دراسة فقه اللغة ت.ك. تريفونوفا في أبحاثها أن الفهم الصحيح للإبداع أمر بالغ الأهمية للواقعية الاشتراكية - أن روح الإبداع الأصيلة مرتبطة في الدرجة الأولى بالمحتوى الأيديولوجي والرسالة الاجتماعية للأدب والفن ، وبقدرة الكاتب أو الفنان على أن يدرك ويصير بكل ما هو جديد في الحياة ، أن ذلك الجديد في الحياة وفي النشاط هو الذى يعهد المضمون الجديد والدور الاجتماعي الجديد للأدب السوفييتي والفن السوفييتي ، ويدأب دوما على خلق أشكال جديدة للتعبير عن محتوى أو مضمون جديد .

٢٨ - يؤكد بوليفوى أنه قد سيطرت على العمارة منذ أواسط الخمسينات محاولة تحقيق الرابحية الجمالية في البناء الصناعي الجماهيري ، وكذلك محاولة الوصول إلى مواد وتصميمات جديدة خالية من عناصر الزخرفة .

٢٩ - يقول بوليفوى : أنه لابد من ذكر مهرجانات الفيلم الدولية في كارلوفي فاري وموسكو ، حيث منحت جوائز خاصة للأفلام التي ترمي بفكرة الإنسانية والصداقة بين الأمم ، والكفاح من أجل السلام .



## الفصل الثالث عشر

# النظورات في الآداب والفنون الشرقية

### ١ - طبيعة أثر الثقافة الغربية

#### وانماط رد الفعل

### ١ - ملامح عامة

كان تطور الادب والفنون في الشرق في القرن العشرين مرتبطا  
أوثق ارتباط بيقظة الوعي الذاتي القومي ، ويرد فعل الالتحام الثقافي  
مع الغرب ، وقل من أشكال التعبير ما لم يمس سواء عن طريق الاثر المباشر  
للغرب ، أو بفضل الحافز الى تنمية الفنون المحلية تجاوبا مع هذا  
الالتحام ، وبدأت تظهر في أواخر القرن عملية تفاعل شبيهة بهذه  
في أفريقية ، وخاصة في الفنون البصرية والموسيقى والرقص ، حيث كان  
التعبير التقليدي في أفريقية شغويا أكثر منه مكتوبا ( لوحة ٤١ ) .

وكان ثمة نزعتان في وقت معا تقوى الواحدة منهما الأخرى ، وتحاول  
احراز السبق عليها : النزعة الى تمثيل أو استيعاب الآثار الثقافية  
الجديدة ، والنزعة الى احياء التقاليد الثقافية القديمة ، في فترة اليقظة  
القومية ، وحيثما كانت الغلبة والقوة للأشكال التقليدية ، أما لأنها  
كانت جزءا لا يتجزأ مكملًا لحياة الجماعة ، كالرقص البالييني ( في جزر  
الهند الشرقية ) مثلا ، أو لأنها كانت في أيدي المجموعة المسئولة المحترفة

مثل روايات « نو بوجاكو ، كابوكي » فى اليابان ومثل الاوبرا الصينية فان هذه الاشكال بقيت بعيدة نسبيا عن التأثير بالالتحام مع الغرب، وحينما كان الشكل الكلاسيكى القديم فى أسلوبه أو روحه غير ملتئم مع ما فى الغرب ، مثل كثير من الموسيقى الشرقية ، لم يكن هناك أثر للغرب ، أو حل شكل مكان آخر ، أو بقى الشكلان معا يناقش أحدهما الآخر ، وحينما وجد قدر من التوافق ، كما هو الحال فى التعبير الادبى فى كثير من البلاد، وعلى الاخص فى الصين ، أو التوافق بين العمارة والتصوير وترتيب الازهار تلك الامور التقليدية فى اليابان ، وبين العمارة الوظيفية والتصوير التجريدى و « الكلاچ Collage » السريالى فى الغرب ، فقد حدثت عملية تركيب استعملت فيها الاشكال الغربية بمثابة وسائل للتعبير عن الروح الشرقية ، أو أصبحت الاشكال التقليدية بمقتضاها مطية لأفكار واتجاهات اقتبست أو اشتقت نتيجة الاتصال بالغرب .

أما حيث افتقد شكل التعبير ، جملة واحدة ، إما لأنه لم يكن قط جزءا من التقليد الثقافى للبلد ، أو لأنه قد مضى وانقضى ، فعندئذ كانت الاشكال الغربية تقتبس وتكيف لتزود بوسائل التعبير عن المواقف والخبرات الجديدة ، هكذا كانت الحال مع معظم أشكال النثر والرواية الواقعية فى الحياة المعاصرة ، وأضاف ظهور السينما والراديو وسائط جديدة قوية لادخال أشكال جديدة ، وللإبقاء على بعض طرق التعبير التقليدية أو أحيائها ، مثل الموسيقى والرقص ، وزادت هذه الوسائط ، بالإضافة الى انتشار التعليم من عدد النظارة والمتفرجين وبدلت من طابعهم .

وعلى الرغم من التباين الكبير فى مدى الاستجابة للثقافة الاوروبية تبعا للثقافة المحلية ولطبيعة الالتحام ، ولفترة بلوغ التفاعل ذروته ، نقول ظهرت ، رغم ذلك خطوط عريضة للتطور فى معظم البقاع .

وكانت أولى نتائج أثر الغرب ، هى استشارة حماس الصفوة التى تلقت تعليميا غريبا لأدب الغرب وفنونه ، وترجمت مؤلفات الغرب الى اللغات المحلية ، وشرع الكتاب والفنانون فى احتذاء الأساليب الغربية مع استخدام مصطلحاتهم أو لفاتهم المحلية ، وفى طور آخر ألحوا على أشكالهم الكلاسيكية الخاصة بهم ، وباستمرار هذه العملية طورت هذه البلاد أدبها وفنونها الوطنية وهذبتها ، وبهذا أبدعت مزيجا من الأشكال والموضوعات الغربية والتقليدية ، مما يمكن أن يعكس حياتهم الناشئة المنبثقة ، ودور الفنانين والكتاب فيها .



وبدأت العملية في مختلف البلاد في أزمنة متفاوتة ، تبعاً لزمان أثر الغرب وشكله ، واعتمدت أنماط الأدب والفنون الغربية التي كان لها أعظم الأثر المباشر في مختلف البقاع على مصدرها : بريطانيا ، فرنسا ، ألمانيا ، أو روسيا - كما اعتمدت على الوقت الذي اقتضت فيه هذه البقاع ، وتأثرت حالة اللوامة أو التكيف باللغة المحلية والإشكال التقليدية وبالتطور الاجتماعي الذي صاحب إحياء الآداب والفنون ، وتراوحت نوعية الحاصلة بين القصص والروايات والقصائد أو الصور الهزيلة المقلدة ، وبين الأعمال التي اتسمت بالقوة والبراعة ، والتي عكست عبقرية مؤلفيها ونضج التطور الأدبي والفني ، ولكن التفاعل تخضع في كل مكان عن حمة جديدة ، كما أن آثاره لم تكن مقصورة على العناصر التي تلت تعليمها غرباً ، والتي شكلت المنطلق الأول . والواقع أن الكتاب والفنانين الذين استخدموا الإنكار والإشكال الجديدة الاستخدام الذي هو أكثر إبداعاً وخلقاً - كانوا في الكثير الغالب وبشكل متزايد ، من أولئك الذين ظلوا في نطاق وسطهم الثقافي القومي ، أكثر منهم من أولئك الذين أدى بهم تعليمهم إلى أن يكونوا ذوي ثقافة مزدوجة .

وقد يبدو - لأول نظرة - أنه من غير المحتمل أن يكون للتعبير الغربي آثار عامة على الثقافات الشرقية ، في ضوء التغيرات التي حدثت في أدب الغرب وفنونه في تلك الفترة إن كثيراً من المسائل التي شغلت بالكتاب الغرب وفنانيه أيضاً شغل ، لم يكن للشرق بها علاقة ما من ذلك الاضطراب والخلل في المجتمع الأوروبي الذي كان يوماً مسيطرًا ، واستحالة الاستمرار في التفكير في كون يتركز حول الإنسان - وتلك فكرة لم يرحب بها الشرق قط ، أو التحرر من نوع من التمثيل في الفن ، مما لم يتميز به فن الشرق قط ، على أنه كانت هناك مع ذلك فوارق واسعة كثيرة بين أشكال التعبير في الغرب وفي الشرق ، مما يمكن معه لأثر الغرب أن يولد اتجاهات مشابهة في مجتمعات الشرق المتباينة تبايناً كبيراً .

وعلى حين أدخل تأثير الغرب أشكالاً ومحتوى جديداً ، وكسر شوكة الأعراف الأدبية والفنية التقليدية ، نجده قد أثار الاهتمام بهذه التقاليد بميتها في نفس الوقت ، وذلك عن طريق إهانة الوعي القومي المستيقظ والهاب الشعور ضد مزاعم الغرب .

إن الأزدراء الذي قابل به بعض الموظفين الإداريين والمبشرين والمعلمين الاستعماريين كثيراً من جوانب الثقافات التقليدية ، مؤكدين بذلك سمو كل ما هو غربي - تخضع في البداية عن تحول بعض ممن تلقوا تعليمًا

غريبا عن أشكال التعبير الثقافي المحلية ، وفي نفس الوقت توغل العلماء الغربيون الذين درسوا الآداب القديمة وترجموها - توغلوا في بطون التاريخ ، ووجهوا نظر العالم الى السجل الأركيولوجي لمعهد أنجكور Angkor Vat ( في كمبوديا ) وموهجنو - دارو ، وكهوف أجانتا ، أو المدن القديمة في وادي دجلة والفرات ، أثاروا روح التاريخ في أذهان شعوب هذه البقاع ، وبعثوا تقاليدھا الثقافية حية ، وانتفض على فكرة تفوق الغرب انتقاضا شديدا أولئك الذين كانوا غير مكرثين بترائهم الثقافي أو كانوا سلبيين ازاءه ، ووطدوا العزم على تثبيت القيم التقليدية .

## ٢ - التفاعل في المجالات النوعية :

ان الظروف التي أحاطت بتأثير الثقافة الغربية في مختلف البلاد ، والخصائص المميزة لأشكال التعبير التقليدية فيها مما ، هي التي حددت المجرى الذى سلكته عملية التفاعل فى تلك السنين .

وكانت العملية فى شبه القارة الهندية طويلة متدرجة معقدة ، وكان ثمة أدب رفيع فى كثير من اللغات الهندية فى الوقت الذى أوجد فيه التعليم الانجليزى ، فى أواسط القرن التاسع عشر التحاما بين العناصر المتعلمة والأدب الانجليزى والروائع الأوربية المترجمة الى الانجليزية وكانت أول استجابة قوية للنفوذ الغربى فى البنغال ، حيث أدخل فى أواخر القرن التاسع عشر ميشيل ما هو سودان دوتا Michael Mahusudan Dutta ١٨٢٤ - ١٨٧٣ . القصيدة الانجليزية ذات الأربعة عشر بيتا وأشكال الملحة الأوربية ، كما أدخل ب . سى . شساترجى Chatterji ( ١٨٣٨ - ١٨٩٤ ) الرواية . وهناك حقق الشاعر رابندرانات طاغور تكاملا فذا فريدا بين الادب الغربى وخصائصه الموسيقية وبين نظير هذا وذلك فى الهندية ، كما خلق ابن أخيه آباندرانات طاغور ( ١٨٧١ - ١٩٥١ ) تركيبا أو تآلفا شبيها بهذا فى التصوير ، وجرت فى أقاليم أخرى فى الوقت المناسب تطورات شبيهة بهذا ، .

وارتبطت التطورات فى كل المجالات ارتباطا وثيقا بالكفاح السياسى وعكست وجهه ومراحله الثقافية - فى البداية تحمس لكل ما هو غربى ثم الابتعاد الرومانتيكى لماضى الهند ، ثم لما اشتد ساعد حركة الحكم الذاتى بين ١٩١٩ - ١٩٣٦ ، الواقعية العارمة ، والتفاؤل ، والتلهف على الإصلاح مع احياء الفنون القديمة ، ثم نمو روح النقد الاجتماعى وظهور ما أطلق عليه الكتابة «التقدمية» فى سنة ١٩٣٦ وما بعدها ، وأخيرا وبعد الاستقلال

الدعم العام القوي للفنون التقليدية ، والتعبير الفردي الواسع المدى ،  
والتأثير المتزايد للأشكال الشعبية التي نمت وانتشرت عن طريق  
السينما .

أما في الصين فقد جاء أثر الفنون والآداب الغربية بشكل أكثر  
مفاجأة ، كجزء من الحركات الثورية ، وصمدت الأشكال الأدبية والفنية  
التقليدية حتى أوائل القرن العشرين ، تكاد لا تمسها أية حركة قامت في  
إلى مكان آخر ، على الرغم من ترجمة أكثر من خمسين رواية أوروبية إلى اللغة  
الصينية ، واقتفاء لأثر الثورة السياسية في ١٩١١/١٩١٢ ، أدخلت  
الثورة الأدبية التي تزعمها الممثلان شن تو - هسيو Chen Tu-hsiu  
( ١٨٧٨ - ١٩٤٢ ) ، وهو شيه Hu Shih ( ١٨٩١ - ١٩٦٢ ) ، والكاتب  
لوهسون Lu Hsun ( ١٨٨١ - ١٩٣٦ ) أدخلت الأشكال الأدبية  
الغربية واستخدام اللغة الوطنية ، على الرغم من أن التصوير الصيني  
ظل يحتفظ بشكله التقليدي (١) .

والح زعماء الثورة الأدبية على أنه لا بد من أن يكون هناك اختيار  
صريح كامل بين الطرق الصينية القديمة ، والطرق الغربية الحديثة ، وعلى  
أن اللغة الأدبية الصينية مينة تماما ، وعلى أنه لا بد من أن يستبدل بها  
لغة مفهومة مؤسسة على الحديث العادي ، وركزت روايات النقد الاجتماعي  
ومسرحياته اهتماما على العلل الاجتماعية ، فلما تولى النظام الشيوعي وتقاليده  
الحكم في ١٩٤٩ ، أخرجت « الواقعية الاشتراكية » قصصا ومسرحيات  
اتسمت بالتفاؤل والعزم على إعادة تشكيل البناء الاجتماعي ، كما أنها في  
التصوير ، قدمت أسلوبا جديدا لفن الدعاية ، وأحييت في نفس الوقت  
الأوبرا الصينية التقليدية ، واستخدمت بمثابة مطية للأفكار الجديدة ،  
كما أثير الاهتمام بالموسيقى والفن الشعبيين .

وفي اليابان بعثت عودة ميجي إلى الحكم \* ، والتأثير الواعي وعيا  
ذاتيا بالغرب ، اتجاهين متميزين في الفنون : الأول دراسة الأساليب  
الغربية ومحاكاتها ، والثاني تنقية الأشكال التقليدية وتثبيتها ، وعلى  
الأخص اللغة الأدبية الرسمية ، وبقي الاتجاهان جنبا إلى جنب في الفنون  
وفي كثير من جوانب الحياة اليابانية ، فكانت النزعة إلى الغرب قوية في  
القطاع العام ، كما كانت التقاليد اليابانية مسيطرة في القطاع الخاص  
من الحياة ، أما الاتجاهات السياسية المتبدلة فلم ينعكس أثرها على الفنون

(\*) Motii امبراطور اليابان مشوميتو ( ١٨٦٨ - ١٩١٢ ) .

الا قليلا ، والواقع أن الاختيار بين الأساليب الغربية والتقليدية ، والجهود المبذولة لاجتاد تكامل بينهما بشكل أو بآخر ، بقيت عملا فرديا الى حد كبير ، وسارت متوازية جنباً الى جنب مع أساليب التعبير الغربية تماما ، والمسرحيات والموسيقى والتصوير وترتيب الازهار ، التي هي تقليدية تماما واستمتع القراء فى حرية واستقلال بالأدب الغربى والروائع اليابانية القديمة مما ، وبعد الهزيمة والاحتلال اللذين جاءا فى أعقاب الحرب العظمى الثانية اشتد الضغط اشتدادا كبيرا للوصول الى تكامل صحيح ثابته وأسلوب وطنى حديث ، مما أدى بشتاب الكتاب الى استقصاء النفسية الشعبية التماسا لقاعدة ينسبون اليها ما عساهم يقتبسون من التقاليد اليابانية القديمة والأشكال الغربية المتعددة الألوان .

وفى أواسط القرن كانت جماعة صغيرة ممن تلقوا تعليما غربيا فى أماكن أخرى من آسيا قد شرعت بالكاد فى أن تعكس آثار الغرب فى لغاتها الوطنية ، ففي أندونيسيا بعد ١٩٢٥ بدأ برنامج شامل للترجمة لتوفير الآداب الغربية باللغات المحلية ، وحاولت فئة من الكتاب مستخدمة كلا من اللغة الهولندية ولغة الملايو التي كانت تطور تطورا واعيا لتصبح اللغة القومية ، تقول: حاولت هذه الفئة استخدام الأساليب الأدبية الغربية ، وخاصة روايات التعليق أو النقد الاجتماعى والتبصر النفسى ، بنية تقصى المشاكل الراهنة ، وفى نفس الوقت احتفظت موسيقى بالى وجاوة العظيمة ورقصهما المسرحى بحيويتيهما وتكاملهما ، ليكتشفهما الغرب ويعجب بهما ، على أنهما من أسس الثقافات المسرحية تطورا فى العالم ، وفى الثلاثينات انتعش التصوير والنحت الباليينى ( نسبة الى بالى ) (٢)

وتدوق الذين تعلموا تعليما غربيا فى تايلاند آداب الغرب وفنونهم وخلقوا للموسيقى الغربية جهورا يقدرها وشرع نفر قليل فى تجربة هذه الأشكال الغربية ، وكشفت بعض إلهامات الشعبية فى تايلاند لأولئك المتأثرين بالنزعة الأوروبية عن أنفسهم ، وواجهتهم بمشكلاتهم فيما يتعلق بالتكامل الثقافى ، وفى نفس الوقت ساد استخدام الأشكال الأدبية التقليدية مثل الشعر المحل استخداما عاما ، وازدهرت الفنون التقليدية : الرقص والموسيقى ، وتوليد الازهار ، ولقيت دعما رسميا ، وفى الولايات التي كانت تتألف منها الهند الصينية الفرنسية ، نقل نفر من الكتاب الذين تلقوا تعليما فرنسيا ، لونا من ألوان أرضهم القديمة فى شعر فرنسى رائع ، كما استخدم قليل من الفنانين ، بصفة أساسية ، الأشكال الغربية للتعبير البصرى ، على حين هنب آخرون الأساليب التقليدية .

أما فى العالم العربى ، فإن أثر الآداب والفنون الغربية لم يرق

ليكون استيعاباً أو هضماً للأشكال الغربية قدر ما كان الحال في الاقطار الآسيوية ، ولا ليكون حافزاً قويا لحياء التعبير التقليدي ، وفي مصر ، وهي المركز الرئيسى لكل تطورات الثقافة العربية في هذه الحقبة ألف العنصر المتعلم الأدب والموسيقى والتصوير الغربى ، وترجم الى العربية كثير من الادب الغربى ، بما فى ذلك المؤلفات الحديثة ، ونمت الصحافة الحديثة والنشر بوصفهما وسيلة أو مطية للتعبير ، ولكن الرواية والقصة القصيرة والدراما الاجتماعية الغربية ، مما كان وسيلة هامة للتعبير الحديث فى أى مكان آخر ، لم تكن فى أواسط القرن قد تغلبت على عوائق اللغة الأدبية ، على حين اتجه تحريم الاسلام التقليدى لتمثيل هيئة الانسان - اتجه هذا التحريم الى الحد من نمو فن التصوير .

وفى الوقت الذى قوى فيه أثر الغرب فى ايران ، كانت التقاليد الفنية فى الادب الفارسى وفى فن الصورة المصغرة ( المنياتير Miniature ) الرفيع قد فقدت حيويتها ، رغم أنه كان ثمة أفراد من الكتاب الممتازين ، وفى أوائل القرن العشرين كان كثير من التأليف الإيرانية ، وخاصة مجموعة من المجلات - ينشر خارج البلاد ، فى اسطنبول ، لندن ، كلكتا برلين ومنذ ثورة ١٩٠٨/١٩٠٥ أملت الحركة القومية التعبير الادبى بدفعة جديدة ، وكثيرا ما شكل الصحفيون الاحوال الواقعية ، لأن الصحافة جاءت بمنفذ هام للكتاب الإيرانيين ، وساعدت على تبسيط اللغة المكتوبة وجعلها أكثر مرونة وأقرب الى الحديث العادى ، وبدأوا بعد الحرب العالمية الاولى فى محاولة الروايات التاريخية المصوغة فى أسلوب غربى ، والمقتبسة من مادة فارسية ، كما ولى بعض الشعراء وجوهم شطر الافكار العامة المعاصرة والموضوعات والأشكال الفنية التقليدية .

وكانت إحدى نتائج الموقف المتغير فى تركيا فى القرن التاسع عشر أن بذلت الجهود لتنمية أدب تركى قومى متحرر من الاشكال الفارسية التقليدية غير المتوافقة مع اللغة التركية ، مما ينسجم مع رغبة تركيا فى الأخذ بالأساليب الغربية ، واشتد ساعد هذه الحركة ودعمت بالروح القومية فى « تركيا الفتاة » فى مستهل القرن العشرين ، ونبعاً من الموارد الغربية الفرنسية أساسا والأشكال والموضوعات التاريخية التركية القديمة معا ، سعى الكتاب الى خلق أساليب تركية تتسم بالاصالة ، ووجد اثنان من أعظم الشعراء أثرا فى الربع الاول من هذا القرن ، يحيى كمال بياتلى ( ١٨٨٦ - ١٩٥٨ ) ، وأحمد حازم ( ١٨٨٥ - ١٩٣٣ ) ضالتهما المنشودة ومصدر وحدهما الأول فى الموارد التركية القديمة ، والثانى فى « المدرسة التأثرية » الفرنسية .

ومهما يكن من أمر ، فقد جاءت نقطة التحول الحاسمة في تطور الادب التركي ، بقيام ثورة أتاتورك ١٩٢٣ ، حين ألغيت الأبجدية العربية وحل محلها الكتابة اللاتينية ، اقتناعا بأن اللغة الشائمة الاستعمال قد تجدد على هذا الاساس تعبيرا أكثر حرية ودقة ، وصرف هذا الإصلاح الدارسين الأتراك عن الموارد العربية والفارسية ، ووسع الى حشد الطوفان دائرة ترجمة الروائع الغربية من كل الألوان - من الفرنسية ، الانجليزية ، الروسية ، الألمانية ، الإيطالية ، اللاتينية ، اليونانية - وبذلك باتت التقاليد الأدبية الكبرى في الغرب جزءا من التراث التركي ، وتحت تأثير هذا الحافز هذب الكتاب الأتراك اللغة الوطنية حتى تتسع لأغراض الشعر وجربوا مختلف أشكال النظم ، وطور الروائيون من أمثال خالد أديب أديفار وريزات نوري جونتكين ( ١٨٩٢ - ١٩٥٦ ) الرواية على أسس اجتماعية ونفسية ، وبرع كتاب كثيرون مثل رفيق حالك قاراي ( ٨٨٨ - ) في استخدام القصة القصيرة لتحمل التنوع الوفير في تركيا وفي الشعب التركي . (٣)

وحتى أواسط القرن العشرين كان التفاعل الادبي والفني في بلاد الشرق أقل وضوحا منه في بلاد الغرب ، على أنه كان ثمة بعض تفاعل ثقافي بين الصين واليابان ، وكان للتصوير في هذين البلدين أثر معين على أساليب التصوير الحديث في الهند ، ولم تظهر الا بعد الاستقلال بوادر التبادل بين الأقطار الآسيوية ومؤتمرات الكتاب الآسيويين وعلى الأخص تحت «الرعاية التقديمية» ، كما حدث في دلهي ١٩٥٦ ، وفي طشقند ١٩٥٨ ، وبذلت جهود لايجاد التلاحم والاتصال بين دوائر الادب والفن الحديثة في كل من الهند والصين . وترجمت مؤلفات كتاب الهند القديم والمحدثين الى اللغة الصينية ، وأصبحت الترجمة الانجليزية لروائع الصين في متناول الهنود ، ونشرت بعض الكتابات الصينية المعاصرة بالانجليزية فأصبحت ميسورة أمام القراء الهنود ، وكان من بين ألوان التبادل تزاور فرق الرقص بين البلاد الآسيوية وتوزيع الأفلام بينها . (٤)

## ٢ - ادخال الأشكال الأدبية الجديدة :

كانت أول مظاهر التعبير الغربي التي امتصت هي الأشكال الأدبية - أعني الرواية ، القصة القصيرة ، المسرحية على طريقة إيسن Ibsen الشعر الغنائي ، وبعض أشكال النظم مثل المقطوعة ذات الاربعة عشر بيتا Sonnet ، وجاء المحتوى متأخرا بمض الوقت ، بعد أن أصبحت الأشكال أمرا طبيعيا ، وحيثما تطلبت الأشكال التقليدية التزاما دقيقا

لقواعد التعبير المحكمة المعقدة ، فإن الأشكال الغريبة خلصت الكاتب من  
فنون البلاغة التقليدية ، وأجازت التعبير المباشر ، ومهدت السبيل  
لأنماط جديدة من الكتابة .

وكانت الأشكال التقليدية في الأدب والمسرحية والرقص الشرقي  
شعبية في الدرجة الأولى ، واعتمد الهيكل الاساسي للأدب على اللغات  
الأدبية القديمة ، وهي متميزة عن لغة التخاطب ، وكانت موضوعاتها  
تقليدية ، تحكى قصص الآلهة أو الأبطال ، تنشد المديح أو تضرع الى  
الله أو الى المعبودات ، أو تعبر عن الحب بالطريقة التقليدية الثابتة ، وشكلت  
المسرحيات وفقا لروايات نو أو كابوكي في اليابان ، أو الاوبرا الكلاسيكية  
في الصين ، أو التمثيلية الراقصة الدينية في الهند أو في بالي .

والى جانب هذه الأشكال المسيطرة للتعبير ، كان لمعظم البلاد ، على أية  
حال ، أدب علماني ، وربما كان يستخدم لغة أو أشكالا أقل تنسيقا  
وتنسيقا وفقا للقواعد الثابتة ، فكان للهند تقليد مسرحي غير ديني ،  
فقد نشأت آداب محلية تستخدم الأشكال التقليدية وتعالج موضوعات بطولية  
مألوفة في شكل ملاحم - نشأت في عدد من لغات الهند الرئيسية ، ولم  
تنتشر في هذه الآداب انتشارا تاما قط ، تلك القواعد الشكلية الجامدة  
المعروفة في اللغة السنسكريتية الكلاسيكية ، وكانت الروائع العظيمة قد  
أغفلت طويلا من قبل كثيرا من قواعد الشعر السنسكريتي ، واتخذ الأدب  
الياباني غير الكلاسيكي شكل الحكايات المنثورة شبه الشعبية ، المكتوبة  
في لغة أقل التزاما بالقواعد الشكلية ، يقرأها أصلا النساء وطبقة التجار  
أكثر مما يقرأها النبلاء ورجال الحرب والادباء والعلماء أو المتعلمون ،  
وآقتضت عودة ميجي ( الامبراطور متسو هيتو ) ، على أية حال استخدام  
اللغة الرسمية ، كما دعمت التقليد الأدبي الأقدم - وكانت الرواية النثرية  
قد ابتدعت في الصين ، كلون من الألوان قبل ذلك بصدّة قرون ، ولذلك  
كانت الرواية الغريبة شكلا أقل غرابة وبعدا هنا منه في أي مكان آخر ،  
وكانت الآداب الفارسية والعربية منصرفة بدرجة كبيرة للشعر الديني  
والغربي ولبعض الحكايات النثرية ، ولكنها لم تتضمن مختلف أشكال  
المسرحية التي كانت تؤلف جزوا رئيسيا من الآداب في سائر البلاد  
الآسيوية ، ولم يكن لتركيّا تقليد أدبي قوى ، لأن التأثيرات الفارسية  
كانت طاغية حتى القرن الثامن عشر . وفي أواسط القرن التاسع عشر  
واجهت الجهود التي بذلت لاتباع الأشكال الأدبية الفرنسية نزعات ترمي  
الى ابتداع أسلوب تركي متميز .

وكان ثمة شكل من التعبير الشعبي حي قائم في معظم البلاد ، مثل

مسرح العرائس في أندونيسيا أو تركيا ، أو الرقص القروي والفن الشعبي الواسع النطاق في الهند ، ولكن لم يكن هناك ارتباط بينه وبين الادب والفنون الاخرى التي هي أكثر استمساكا بالقواعد وأقرب الى الناحية الرسمية الشكلية .

وكانت الأشكال الأدبية الغربية التي سهّل وعم اقتباسها على أوسع نطاق هي مختلف أنماط النثر ، ذلك أن تباين الأسلوب في النثر كان أقل منه في الشعر ، أو أن أشكال النثر الغربية كانت جديدة متميزة . وكانت هذه الأشكال مطايا طيبة للتعبير الواقعي والتحليل الاجتماعي ، وعلى هذا الأساس كانت ملائمة للتعبير عن عملية التغيير الاجتماعي .

وكانت القصة القصيرة والرواية هما أكثر ما حظى بالقبول والرضا بصفة عامة ، وفي القصة القصيرة ساد أكثر ما ساد أثر موباسان وتشيكوف وأُسست وازدهرت مجالات القصص في الصين واليابان ، والهند ، والبلاد العربية ، أما الروايات فقد انتهجت أساليب عدة ، وظهرت بأعداد وفيرة في اليابان ، وأصبحت وسيلة مألوفة محببة للتعبير في الصين بعد حركة « الاتجاه الجديد » ( نحو الشيوعية New Tide ١٩١٧ ، وقد تجددت حيوتها وقوتها بعد اقرار النظام الشيوعي ، وابتدع كتاب الهند أساليب متميزة في كتابة الرواية في مختلف اللغات الهندية ، وبعد الحرب العالمية الأولى شرع الكتاب العرب المقيمون أساسا في مصر ، ولو أنهم على الأغلب من بلاد عربية أخرى مثل سوريا أو لبنان في الاصل - شرعوا يضيفون روايات أصيلة مبتكرة الى المؤلفات الغربية المترجمة التي كانوا يقدمونها الى قراء العربية طيلة جيل ، وتعددت وتنوعت الروايات والقصص القصيرة التركية التي كانت تأخذ مادتها أصلا من حياة الشعب وفي ١٩٥٥ ظهر ثبّت بالكائنات التركيات أحصى فيه مالا يقل عن ثمان وسبعين سيدة تركية ممن نشرن روايات منذ ١٩٢٣ ، وعلى الرغم من أن أعداد الروايات المبتكرة التي ظهرت في اللغات الاندونيسية والسيامية والفلاوسية وغيرها من اللغات غير الغربية ، تفاوتت ، وأن نوعيتها لم تكن جيدة ، فقد حظيت الرواية في الواقع بالقبول في كل مكان بوصفها شكلا أدبيا حديثا .

وفي جميع هذه البقاع جرب الكتاب كذلك المسرحية الحديثة ، وبخاصة على أساس رواية المشكلة الاجتماعية التي ابتدعها إيسن Ibsen وكانت الرواية ذات الفصل الواحد المستخدمة كوسيلة للتطبيق أو النقد الاجتماعي مألوفة كذلك ، واتخذت المسرحية الحديثة في الصين واليابان



والهند مكانها جنباً الى جنب مع الأشكال المسرحية التقليدية المختلفة عنها تمام الاختلاف ، والتي ظلت تمثل في هيئتها الكلاسيكية ، وتحفظ بشعبيتها الكبيرة ، وأخرجت التمثيليات الغربية المترجمة أو التمثيليات التي كتبها مؤلفون محليون على الطريقة الغربية ، تحت رعاية متفرقة ، وفي لهجة ومقصد مختلفين كل الاختلاف ، وبذلت محاولات قليلة لإعادة جمع العناصر التقليدية في شيء أقرب الى الشكل المسرحي الغربي أو لاستخدام الأشكال القديمة في عرض المضمون الجديد ، على الأخص في الهند ، مع بعض التكييف للمسرحية الراقصة وادخال بعض التعليق السياسي على الروايات الدينية التقليدية ، وجذبت الكتابة للصور المتحركة وهي شكل حديث تماماً ، نفرا من الكتاب البارزين في البلاد التي نمت فيها الصناعة السينمائية الواسعة ، وعلى الأخص في اليابان والهند والصين الشيوعية .

وفي البلاد التي افتقرت الى التمثيليات التي تقوم عليها التقاليد ، كما كان الحال في الصين أو اليابان أو الهند - لم تكن الروايات ذات الأسلوب الغربي تكتب أو تخرج بمثل هذا الشكل العام ، وفي البلاد الناطقة بالعربية لم تنم المسرحية حديثاً الا في مصر فقط ، حيث اتخذت في الربع الثاني من هذا القرن شكل المسرحية الشعرية والمهابة الشعبية وقليل من الاعمال النثرية الجادة ، وفي أندونيسيا حيث بقي مسرح الغرائس والرقص أكبر مصدرين للترفيه الشعبي ، بذلت محاولات قليلة لتأليف الروايات التمثيلية على الطريقة الغربية ، ولكن نقلت أفكار جديدة عن طريق الوسائل القديمة . أما في ايران فان التمثيليات الشعبية شبه الدينية ، تقليدية كانت أو تلقائية ، فقد استمر تمثيلها في شهر المحرم ، ولكن الكتابة المسرحية الشكلية الجامدة كانت تستخدم أساساً لتأليف النشرات السياسية ، على شكل ملهات هجاء ونقد ، تقرأ ولا تمثل ، وعلى الرغم من أن بعض الروائيين والشعراء الاتراك كذلك ألفوا روايات ، فان الشكل المسرحي لم يصبه الا قدراً يسيراً من الشعبية في تركيا طيلة هذه السنوات .

وكان نمو الصحافة عاملاً كبيراً في تغيير الأسلوب الادبي ، لأنها كانت في كثير من البلاد المنطلق الأساسي للنشر المحدث ، وقد تطلبت تعبيراً مرناً بدلاً من الكتابة القديمة الجامدة المترجمة المقيدة بنوع الألفاظ المسموح بها ، وبالتقاليد التي تحيط باستخدامها . وكانت الصحف الأدبية قد ظهرت بالفعل ، وبدأت تكتسب أهمية في الهند في القرن التاسع عشر ، وفي القرن العشرين تكاثرت باللغات المحلية في طول البلاد وعرضها ، وفي

البلاد الناطقة بالعربية كانت الصحافة من أهم وسائل الحركة الأدبية الحديثة ، كما كانت المقالة المنشورة الشكل الأساسي للتعبير الأدبي الحديث وتركزت حركة الثقافة والتعبير الحديثين الناشئين في أندونيسيا ، في الثلاثينات ، في مجلة « الكاتب الجديد » ( ١٩٣٣ وما بعدها ) ، التي نشرت مقالات تعالج موضوعات مثل أهمية الادب التقليدي للجيل الجديد ، الصراع بين الموسيقى التقليدية والموسيقى الشعبية الحديثة المتأثرة بالغرب ، أهداف التعليم ، الفن للفن ضد الفن لغرض اجتماعي ، والسؤال الذي يتردد كثيرا عن العداء بين الشرق والغرب ، ونذرت المقالة نفسها بصفة خاصة للتعليق أو النقد الاجتماعي وتحليل المشاكل التي اهتم بها الكتاب في هذه المجتمعات التي ينتابها التغيير السريع .

ولو أن الشعر في كل البلاد الشرقية كان هو الشكل التقليدي لعظم التعبير الأدبي ، كما كانت الأشكال الشعرية راسخة وطيدة متميزة جدا ، فقد كان لتأثير الغربي مفعوله المادي على الشعر كذلك . وكما أن الشعراء الغربيين نبذوا الأشكال السائدة المقررة ، ليدخلوا في تجارب مع اللغة والإيقاع والجرس ، فإن شعراء الشرق أيضا خلصوا أنفسهم من أشكال النظم التي هي أكثر جمودا ، والتي اقتضتها قواعدهم ومقاييسهم الأدبية ، وتوسعوا ، بالإضافة الى ذلك ، في الشعر ، الى ما وراء الموضوعات المقررة . وكان التجريب عند بعضهم ، وبخاصة في الصين بعد ١٩١٧ يعني التحلل التام من الماضي ، ولجا آخرون ، وبخاصة شعراء اللغات الهندية والعربية والفارسية ، الى تعديل الأشكال التقليدية عن طريق التجريب أكثر منهم الى نبذها .

وانك لتجد في كل مكان أن أثر الغرب ، بالإضافة الى انتشار التعليم وازدياد محور الأمية ، كل أولئك آثار مشكلة إى اللغات يجدر استخدامها ، وكان الاتجاه الى الكتابة الواقعية في المشاهد المعاصرة معناه الاتجاه ان لم تكن الحاجة الى استخدام لغة التخاطب ( العامية ) ، ونعمت بذلك بوجود لغات محلية كانت قد استخدمت بالفعل كوسائط أدبية ، وكيف تميز بها تاما للمادة الواقعية للموضوعات ، ولما بدأ الكتاب اليابانيون في أواخر القرن التاسع عشر في اتباع الأساليب الغربية استخدموا لغة تخاطب أقل جمودا أو أقل قواعد شكلية ، لا اللغة الأدبية السائدة . ( مثل « السحاب المتنقل » The Drifting Cloud ) .

وعلى النقيض من ذلك في الصين ، لم يتم ، ألا بعد الثورة الأدبية ١٩١٧ قبول لغة تلائم أسلوب الواقعية الغربي ، إى لغة التخاطب المحلية Pai hwa ، باعتبارها وسيلة أدبية . أما الروايات والتمثيلات

التي كانت تستخدم اللغة المحلية في عصور سابقة ، فلم تكن تعتبر من الأدب في شيء ، وقويت حركة استخدام لغة التخاطب المحلية بما اتخذته الحكم الشيوعى من إجراءات لتيسير استخدام لغة شعبية صينية ، وابتدأ طريقة مبسطة للكتابة . أما الكتاب العرب ، من جانبهم ، فقد وجدوا العوائق جمة تقف دون محاولتهم كتابة الروايات أو القصص الواقعية لاختلاف اللغة الفصحى عن لغة التخاطب ( العامة ) . لقد ثبت حتى أواسط القرن العشرين أن كل الحركات التي قامت لاستخدام لغة التخاطب ( العامة ) في الأغراض الأدبية كانت عقيمة ، وفي العالم العربى بأسره ظلت اللغة الأدبية ( الفصحى ) تستخدم في الصحافة والإذاعة والمدارس والمساجد وفي سائر ألوان التعبير الأدبى .

ومهما كان من أمر الصعاب والعقبات ، فإن العوامل التي حدثت بكتاب الغرب الى اجراء التجارب على اللغة وبناء الجملة لتتنقل المعنى ، دفعت هي نفسها ، على أية حال كتاب الشرق نحو استخدام اللغة بقدر أكبر من الحرية ، وبذل الجهد للتقريب بين لغة الكتابة ولغة الحديث العادى اليومي .

وكان كثير من الكتاب الذين تأثروا بالغرب ذوى قدم راسخة ، وعلى علم واسع بأدابهم القديمة ، وظلوا يستخدمون أشكالها في الوقت الذي ينهجون فيه نهج الأساليب الغربية . وبدأ شاعر المالايا لام (٦) الهندى فللاتول Vallathol ( ١٨٧٩ - ١٩٥٨ ) على سبيل المثال عمله فى مستهل القرن العشرين ، ككتاب على الطريقة الكلاسيكية ، وتحت ضغط التأثير الغربى اتخذ منهاجاً واقعياً ، ثم أصبح كاتباً « تقديمياً » ، ومع ذلك ، فإنه فى نفس الوقت ترجم إحدى روايتى السنسكريتية The Rigveda بأسلوب لغة المالايا لام التقليدى ، وكان هو شيه Hu Shih ، أحد زعماء الثورة الأدبية فى الصين ١٩١٧ ، عالماً متبحراً فى الآداب الصينية القديمة ، بل ان الزعيم الشيوعى الصينى ، ماوتسى تونج نفسه لم ير لزماً على كل صينى أن يقتصر علمه على أشكال « الواقعية الاشتراكية » ، ولكنه ضرب لأتباعه مثلاً بنظم القصائد بالأسلوب الكلاسيكى الصينى ونشرها .

ولما لجأ الكتاب الى تراثهم الوطنى لاقتباس موضوعات التعبير وإشكاله وجدوا انفسهم امام مسيلين متميزين : التقاليد الأدبية التي حرضت عليها الصفوة المتعلمة ، والتقاليد الشعبية التي ظلت بشكل أو بآخر حية عند الشعب ، وغالباً ما كانت الهوية متحققة بينهما .

(٦) Malayalam لغة ساحل مالايا ، جنوب شرقى الهند .

وثة عوامل مختلفة دفعت الى الاعلاء من شأن الناحية الشعبية ، فقد ركزت الواقعية الجديدة اهتمامها على عامة الشعب واشكال التعبير لديهم ، واتجه اهتمام الغرب بالثقافات الشعبية بوصفها خزائن الخبرة والأساطير والرموز الانسانية المشتركة - اتجه أكثر من ذلك الى رفع شأن الفن الشعبي واتعاشه ، وغالبا ما كانت التقاليد الشعبية ، وهى مفلفة بلغة الشعب لا لغة الأدب أكثر من التقاليد القديمة التثاما مع المزاج أو الطابع الحديث ، ومع ما كان الكتاب المحدثون يحاولون التعبير عنه ، وبرز هذا أكثر ما برز فى الصين الشيوعية حيث جاءت اللوحات المصورة التقليدية الشعبية بأساس أصلى لتنمية الواقعية والمادة المكتوبة والمصورة بقصد التهذيب والدعاية ، من الوسائل التقليدية الأدبية والفنية ، ومن ثم فان الأثر المزدوج للاقتداء بالغرب واحياء الاهتمام بالثقافة المحلية والأهداف العملية ، اتجه الى تضيق الهوة بين التعبير الأدبى والتعبير الشعبى .

### ٣ - تعديل المضمون الأدبى :

واعقب المضمون الجديد اتخاذ الأشكال الجديدة ، وكانت الكتابة الغربية واقعية عالجت المجتمع المعاصر ، والناس فى حياتهم اليومية العادية ، وعينت بشخصية كثير من الأفراد من مختلف الأنماط ، وكانت على طرفى نقيض مع مضمون الكتابة الكلاسيكية الشرقية التى عالجت الصور الاسطورية أو التاريخية والصور الفائرة أو الوهمية بطريقة رمزية أو مجازية أو منمقة ، وعرضت شخصيات بوصفها أنماطا حددتها مراكزها فى المجتمع أو فى سلسلة الآلهة ، ولم تكن على أية حال تختلف اختلافا ملحوظا عن الكتابة العلمانية أو الشعبية .

ولما اختلفت الآداب الغربية اختلافا ملحوظا عن أنماط الآداب السائدة فى الشرق ، فان أثر الآداب الغربية على المضمون وعلى الشكل معا وجه الكتابة فى الشرق وجهة محددة تحديدا واضحا ، ومهما كان من أمر الفؤارق الكبيرة بين روايات مكوت جوة ، ديكنز ، دوستوفسكى ، زولا ، ألدوس هكسلى ، سارتر ، أو همنجواى ، والتقصص القصيرة لموباسان شيكوف ، جوزكى ، أوتوماسان ، ومسرحيات إيسن أو برنارد شو ، فان أثرهم جميعا كان متشابها ، ذلك أنها قوت ما كان قائما من نزعات علمانية أدبية ، وحفزت كتاب الصين واليابان ، والهند ، وأندونيسيا ومصر ولبنان ، تركيا ، حفزتهم ليصروا بما حولهم من عالم اجتماعى ، ويصفوا ويحللوا الناس ، والنظم فيه (٥) .

ولما كان كثير من أدب الغرب مرتبطاً بالتغير الاجتماعي ، فإنه زود  
ب نماذج ملائمة أولئك الكتاب الذين تميزت مجتمعاتهم حتى بتفاوت أشد  
فى الغنى والفقر ، وكانت تعاني انقلابات جذرية اجتماعية أعنف .

واختلفت جوانب الأدب الغربى التى استهوت النفوس فى كل مكان  
وفى كل زمان ، تبعاً لتغير الظروف ، وكانت العلاقة بالفعل ملحوظة بين  
التأثيرات المتعاقبة ومراحل الكفاح السياسى فى الهند ، من ذلك أن أعمال  
سكوت وديماس - لا أعمال ديكنز و تاكرى - كانت نماذج احتذتها أولى  
الروايات الهندية المتأثرة بالأسلوب الغربى فى أخريات القرن التاسع  
عشر ؛ ذلك أن الحافز الاجتماعى فى تلك الفترة كان يستحث بعث  
التاريخ من جديد ، وكانت القومية الهندية تعمل على إعادة الكشف عن  
ماضى الهند ، ومن هنا كانت رومانتيكية سكوت التاريخية مثلاً محبباً  
يمكن احتذاءه فى صب هذا الحافز القومى التاريخى فى قالب أدبى .  
وقدم الكاتب الروائى البنغالى بانكيم شندار شاتجى المثل للرواية الهندية  
البطولية . وكذلك استخدمت المسرحية الهندية الحديثة ، فى تلك  
الفترة كما ديجها الكاتب الروائى البنغالى د.ل. روى ( ١٨٦٤ - ١٩١٣ )  
- نقول : استخدمت الشخصيات التاريخية الهندية .

وفى مرحلة ثانية من فترة النقد الذاتى وجد كتاب الهند نماذج فى  
الروايات والمسرحيات الغربية التى تتناول النقد الاجتماعى ، وعلى هذا  
النهج كشفت روايات طاغور باللغة البنغالية عن مواطن الضعف فى  
المجتمع الهندى ، وعرض س.ش. شاترجى ( ١٨٧٦ - ١٩٣٨ ) المساوىء  
الاجتماعية فى الحياة الهندية ، فى فطنة وقسوة ، وعالج برم شاند  
Prem Chand ( ١٨٨١ - ١٩٣٦ ) الذى كتب بالأردية والهندية -  
الحياة القروية ومشاكل الريف الهندى ، وظهرت نزعات مماثلة بين  
من كتبوا بلغات هندية أخرى ، وكان الهنود فى هذه الحالة النفسية  
يعجبون أيضاً اعجاب بكتاب من أمثال دوستوفسكى ، واستخدم زعماء  
الكتاب المسرحية الاجتماعية على طريقة إبسن وبرناردشو ، بلغة المهراتا  
( ماماواركار Mama Warerkar بلغة كامادا ) ت . ك كيلاسام  
T.K. Kailasam ور . ف. جاجردار R.V. Jagirdar ولفة  
مالاياسلام ( س.ف. رمان بيلاي C.V. Raman Pillai ) ولفة تاميل  
( سامباندرا موداليار P. Sambandka Mudaliar ) ، وغيرها من اللغات  
وذلك ليفحصوا ويعرضوا بلا هوادة الجوانب المختلفة للحياة السياسية ،  
والديانة الرسمية وغيرها من المساوىء الاجتماعية .  
وعند ذاك ، مع التغييرات الاجتماعية السريعة التى سبقت الاستقلال

واعقبته ، ومع تأثر الكتاب الشيوعيين الذى عزز الواقعية فى الأدب الغربى غير الشيوعى ، تخير كثير من كتاب الهند منطلقا « تقديميا » فكتبوا تعليقات اجتماعية ونقدا اجتماعيا بالشكل الذى اعتبروه « اشتراكية واقعية » واستخدمت المسرحية والقصة القصيرة والرواية ذات الفصل الواحد وسائط للدعاية الجباهيرية ، لترسم انهيار المجتمع الاقطاعى ، ونهاية استغلال العمال وبؤس الفلاحين المحرومين من ملكية الأرض ، والصراع بين القديم والجديد .

ولكن على الرغم من أن زعماء الكتاب وقعوا تحت هذه التأثيرات المتتالية ، فانها لم تخلق قط نزعة موحدة ؛ لأن الكتاب الهنود استقوا من معين متعدد الموارد ، من قديم وحديث ، ومن محلى وأجنبى ، وأخرجوا مجموعة من الأساليب التى عكست تعقيد الحياة الهندية .

أما الصين ، من جهة أخرى ، حيث جاء الضغط الأساسى لأثر الأدب الغربى بعد قيام الثورة الأدبية ١٩١٧ ، فانها لم تمر بفترة الرومانتيكية التاريخية المتأثرة بأسلوب الغرب بل اقتضت مباشرة النقد الذاتى ، فان رواية لوهسبون Lu Hsun تحت عنوان ( مذكرات مجنون التى نشرت ١٩١٨ فى مجلة الشباب الجديد ، *Diary of a Madman* قدمت لجمهور القراء الصينيين نثرا باللغة المحلية ، هجاء لاذعا وهجوما عنيفا على الحياة الاجتماعية فى الصين ، ونددت روايته « قصة أم Ah Q الحقيقة » بالسلبية والجمود والكآبة فى شخصية الفرد الصينى العادى ، نتيجة قرون طويلة من الاقطاع والتجملد للشقاء والبؤس الذى آتى به خداع النفس الناجم عن التمسك « بانقاذ الوجه » . والواقع أن كل الكتاب بعد الثورة الأدبية كتبوا فى أسلوب لاذع عن البؤس والظلم والفساد والخلل فى المجتمع الصينى ، وانك لتجديه شلوتشن Yeh Shao-chun (١٨٩٣) ، وهو من أتباع دوستوفسكى - قد

اختار شخصياته من المظلومين الذين يوطأون بالأقدام ، وإن ماوتون Mao Tun (١٨٩٦) فى روايته « منتصف الليل Midnight Disilusion » ، وروايته ذات الفصول الثلاثة المستقلة ، « زوال الوهم » الهياج Agitation المسعى Pursuit ( وقد كتبت فى ١٩٢٧/١٩٢٨ . ثم ظهرت مؤخرا تحت اسم المحسوف Eclipse ) قد رسمت العمليات العقلية لمختلف طبقات الشعب فى مواجهة الخلل القومى ، والانهيار الاقتصادى ، ومساوى ملكية الأرض ، والعدوان الأجنبى وعالج الكاتبان المسرحيان تساو يو Tsao Yu (١٩٠٥) وتيان هان Tien Han ( ١٨٩٩ ) انهيار نظام الأمرة وأثار النظام الاجتماعى شبه الاقطاعى ،

والرأسمالية الناشئة . ومثلا الكوارث التي نزلت بجمهور الشعب نتيجة الحرب الأهلية .

وكان الأدب الغربي أقل أثرا مباشرا في الصين عنه في الهند أو اليابان ، وأقل اجتذابا لكتاب الصين ، ومع ذلك فإن دفاع هوشي Hu Chih عن أسلوب إبسن كان واضحا في المسرحية الاجتماعية ، كما أن دوستوفسكى زود بالالهام والشكل الروايات التي عالجت موضوع الفقراء والمظلومين ، ووجد لو هسون Lu Hsun مصدر الإلهام في أعمال جوجول وتشيكوف ، وكان معظم زعماء الكتاب ذوى انتاج خصيب في الترجمة ، وترجم الشاعر الرائد الحديث كيو مو - جو Kuo Mo-jo (١٨٩٢) لمختلف المؤلفين : جوت ، وتولستوى ، تورجيتف ، أوبتون ، ج\*م\* سنيج ، شلى ، جولزورثى ، كما ترجم رباعيات عمر الخيام ، وما ان حطم تأثير الغرب الغالب الأدبى التقليدى في الصين ، حتى كان تحول الكتاب الى النماذج الغربية أقل منه الى النماذج الصينية، والى تجاربهم الخاصة .

ان النهضة الأدبية وطلت مكانة الرواية الصينية القديمة بوصفها عملا يستحق التقدير ، مثل درة القرن الرابع عشر « كل الناس اخوة » ، All Men are Brothers وبذلك قدمت نموذجا واقعيا محليا يمكن أن يحذو الكتاب المحدثون حذوه .

ان ارتباط الصين الوثيق بالحركات الثورية والصراع السياسى المتصل ، والحرب الأهلية والتدخل الأجنبى الذى مزق أوصال المجتمع الصينى - كل أولئك أدى بالكتاب الى تشكيل سلسلة من منظمات أدبية عكست مواقفهم على التتابع ، ووقف نفر قليل منهم بعيدا عن التيارات السياسية ، مثل الكاتب الرومانتيكى فى الأساس يوتا - فو Yu Ta-Fu الذى عالج ارتباط الأفراد الشخصى ، الذين دهمهم نظام الزواج وحياة الأسرة المتفقرين ومثل باتشين Pa Chin ( ١٩٠٥ ) الذى صور انحلال الأسرة التى أقامها كنفو شيوس ، وممثل هوشي Hu Shih الذى ظل يلح على حرية التجريب الأدبى ، ولكن معظم الكتاب اتجهوا الى اليسار بشكل متزايد ، وأصبحوا دعاة لقضية الشيوعية .

وبتولى الشيوعيين زمام الحكم فى ١٩٤٩ شغل الكتاب الذين كانوا من قبل جزءا من الثورة الأدبية الأصلية مناصب قيادية فى الحكومة الجديدة ، فأصبح الكاتب الروائى ماوتون وزيراً للثقافة ، والشاعر كيومو - جو نائباً لرئيس الوزراء فى جمهورية الصين الشعبية ، وتغيرت

نغمة الكتابة تفيرا جنريا ، ولو أن الواقعية والسخرية والشخصيات المحلية والموضوعات الاجتماعية بقيت كما هي . أما الانشغال بالشقاء والعناء واليأس والفوضى والانحلال ، فقد حل محله التوكيدات الوثيقة بالتقدم الاجتماعى ، وانتقل كاتب مثل لاوشى Lao Shé ( ١٩٩٨ م ) ، من واقعية الفقر المدقع واليأس المروع فى « القمر الأقرن Horned Moon » ( كتبها فى الثلاثينات ) ، و « صبي الركشaw Rickshaw Boy » ( ١٩٤٩ ) الى مسرحياته الدعائية فى أثناء الحرب اليابانية ، حين رأس رابطة الكتاب الوطنيين المناهضة للمدون ، وبعد استقرار دعائم الحكم الشيوعى كتب مسرحية بروليتارية « امتصاص شوارب الأفعوان The Dragon Whiaken Drain » ( ١٩٥١ ) عن بناء شبكة المجرى الجديدة فى بكين ، لتجميل العاصمة وتحسين ظروف حياة العمال .

ووصف كفاح الفلاحين ضد ملاك الأرض ، وتحولهم الى تعلم العمل الجمعى لزيادة الانتاج فى الثورة الزراعية ، ووصف فى مسرحيات مثل تلك وضعها تنج لنج Ting Ling ( ١٩٠٧ ) شروق الشمس على نهر سانكان Sankan River ( ١٩٤٨ ) The Sun Shines over the وشلوى بو Show Lai-po « الزوبعة Hurricane » ( ١٩٤٨ / ١٩٤٩ ) ، وقد فازت كلاهما بجائزة ستالين ١٩٥١ . وأبرز تشاو شولى Chao Shu-li وهو كاتب جعلت منه معرفته بالفلاحين ، وقدرته على الكتابة بلفتهم فى واقعية ودعابة وحماس كاتبا شعبيا ذائع الصيت ، أبرز هذا الكاتب فى قصائده بعنوان « لى يو - تساي Li Yu-tsai » ( ١٩٤٦ ) الارادة الجديدة لدى الفلاحين فى تعاملهم مع ملاك الأرض ومع بعضهم البعض وظهر الموضوع الرئيسى أو الفكرة الرئيسية فى كثير من القصص القصيرة ، وفى الأشكال الجديدة للأوبرا التقليدية ، وفى التكييفات الجديدة للأغاني الشعبية ، وزادت المحاولات المبذولة يوما بعد يوم لحمل الكتاب على العيش وسط الجماهير ، وتشجيع العمال والفلاحين ليصبحوا كتابا .

وعلى النقيض من ذلك قرأ الكتاب اليابانيون فى شغف وتعطش كل ما وصل اليهم من أدب الغرب ، واتبعوا أساليب مختلفة ، وتأثروا منذ ١٨٨٠ بمؤلفين انجليز وألمان ، وفرنسيين وروس ، ومن بينهم تسوبوتشى شوبو Tsubouchi Shoyo ( ١٨٥٩ - ١٩٣٥ ) وهو من مروجى الأفكار الغربية فى الأدب ، كما أنه أصلح المسرحية اليابانية ، وقد ترجم كل أعمال شكسبير ، أما مورى أوجاى Mori Ōgai ( ١٨٦٢ - ١٩٢٢ ) مترجم فابوسست ، فقد أدخل أدب القارة الأوروبية ، وأصبح ناستوم



ساسيكى Nastume Saseki ١٩٦٧ - ١٩١٦ أحد دارسي اللغة الانجليزية ، روائي هجاء ناقدا ، وكان شيمازاكي توسون Shimazaki Toson (١٨٧٢ - ١٩٤٦) في البداية متأثرا بالرومانتيكية في شعره ، ولكنه بعد ذلك ، تحت تأثير المدرسة الطبيعية أصبح روائيا واقعيا يتناول المشكلات الاجتماعية .

وترجمت مؤلفات كتاب القرن العشرين الغربيين حال ظهورها ، وبعد ١٩٢٠ مال بعض الكتاب اليابانيين نحو الماركسية في الفلسفة وفي كتابة الروايات البروليتارية ، ووجد كثيرون في شك الكتاب الغربيين وقلقهم أساسا لشكهم هم أنفسهم في جهودهم لاستيعاب الأساليب الغربية ، مثل تانزاكي جو نتشيرو Tanizaki Junichiro ( ١٨٨٦ ) في روايته « حب الأحق » A Fool's Love ( ١٩٢٥ ) ، وناجاي كافو ( ١٨٧٩ - ١٩٥٩ ) في « قصة أمريكا » ( ١٩٠٨ ) ، Nagai Kafu « وقصة فرنسا » ( ١٩٠٩ ) ، ولما بلغ صراعهم الباطني حدة الأزمة أصبحت أزمة الثقافة الأوروبية ذات معنى ، وبدا في أواسط القرن أن الوجوديين يعبرون عن حالتهم النفسية ، وأصبحت كتابات ساترو مالوفة محببة .

ولم يتبع الأدب الياباني الشامل في القرن العشرين أي خط ما ، وتميز في معظم الأحوال ببعض أشكال الواقعية ، وكان في الغالب تفصيلا بالغ الدقة للحياة اليومية ، ولم يحاول بصفة عامة أن يسبر أغوار العواطف والمشاعر ، وقد يعبر ، أولا يعبر ، عن اتجاه اجتماعي ، ولكنه في العادة احتفظ بالصور الوصفية التقليدية التي ظلت حية في اليابان ، وعكست الكتابة اليابانية تيارات الغرب وتقلبات الحياة اليابانية . معا . وقد تعتبر بمعنى من المعاني امتدادا لأدب أوروبا ، ولكنها ، بمعنى آخر كانت تعبيراً قومياً منبثقاً ، ظل في طور التشكل حتى أواسط القرن .

واتخذ النقد الاجتماعي عدة أشكال متنوعة ، تبعا لمختلف الفترات ، وللأجواء المتباينة ، وللأيدى التي تناولته من ذوي المشارب أو المعتقدات السياسية المختلفة ، وكان يستخدم في عرض يؤمن الفلاح في القرية أو صاحب الحانوت في المدينة ، وفي التشهير بذوي اليسار ووصف الصراخ الطبقي ، أو إبراز جهود القوميين والثوريين وغيرهم ممن يسعون إلى التغيير الاجتماعي . وكانت خبرة الكتاب أنفسهم هي التي تحدد درجة الاقتراب والواقعية . الذين يمكن أن يدخلوا بها إلى حياة الناس الذين يكتبون عنهم ، وشاؤك بعض الكتاب ، وعلى الأخص في الصين - في حياة القرية

أو السوق ، وعرفوا الفلاحين وغيرهم من عامة الناس ، على حين كان كتاب آخرون محدودين بحكم مركزهم الطبقي وتعليمهم الغربي ، فاستطاعوا أن يكتبوا لأول وهلة ، وبصفة أساسية عن طبقتهم الاجتماعية .

واتجهت الكتابة المتأثرة بالغرب ، اجمالا ، الى تناول الطبقة الاجتماعية الدنيا العريضة التقدمية ، بادئة في السنوات الأولى من القرن بمادة الطبقة العليا أساسا ، وفي الربع الثاني من القرن ، أخذت ، بشكل متزايد يوما بعد يوم ، تتناول الفلاح ، وصبي الركشا ، أو صائد الجمبرى أو الفانص وراء اللؤلؤ ، وكان الكتاب المتأثرون بالغرب أصلا في طليعة التغيير الاجتماعي ، وانتهجوا في الغالب في الكتابة والتفكير ، أسلوبا شديد التأثير بفلسفة الشيوعية وبقواعد التعبير فيها ، حتى في البقاع التي لم يكن النفوذ السياسي الشيوعي فيها مسيطرا أو قويا .

ومالت مثل هذه الكتابة أيضا الى أن تكون علمانية في نغمتها ، إن كثيرا من التعبير التقليدي في الشرق ، إن لم يكن معظمه كان في أصله دينيا ، واحتفظ شيء من التعبير - مثل رقص المعابد في الهند - بوظيفة دينية ، ولكن روح الأدب والفن الحديثين في أوروبا كانت دنيوية بدرجة كبيرة ، وسواء اختيرت الأشكال الغربية أو قللت ، أو أحييت الأشكال التقليدية فقد دعمت الجوانب الدنيوية ، وأصبح الطابع المسيطر دنيويا ، والوظيفة الغالبة دنيوية كذلك .

وأدخل الاتجاه الرومانتيكي في الكتابة الغربية ، الذي كان يتصل بمجتمع شجع التعبير عن معتقدات الفرد وعما يؤثره ويفضله ، كما كان فيه الزواج الرومانتيكي هو الشكل العام ، نقول : أدخل عددا من القيم الى مجتمعات كان السلوك فيها يقرره ويحدده بشكل قاطع المركز والحالة ، كما كان الزواج شيئا يتعلق بترتيب الأسرة ، وأصبحت الموضوعات الرومانتيكية ، وخاصة الصراع بين القيم الرومانتيكية والتقليدية في الزواج وفي حياة الأسرة هي المسيطرة السائدة في أدب الهند واليابان ، وفي الصين هوجم الزواج القائم على مصلحة الأسرة ، ولقى الزواج على الطريقة الغربية الرومانتيكية تأييدا .

وحظي بقدر يسير من الرضا والقبول أدب الغرب وفنونه التي تناولت العقل الباطن وكان أثرها أقل كثيرا من أثر الكتابة الرومانتيكية أو الواقعية والنقد الاجتماعي ، عل الرغم من أنه كان لبعض شباب الكتاب

تجارب في هذا المجال ( العقل الباطن ) . ولم يكن ثمة اهتمام بعلم النفس ، كما كان الحال في الغرب ، وبنت مادة الروايات النفسية الغربية في الغالب عتيقة هزيلة ، وكانت الاتجاهات التي تكشف عنها هذه الكتابات تنق عن الفهم أو جراحة ، على أن أسلوب كاتب مثل جيمس جويس ولفته وقفتا حائلا دون فهمه أو الرضا به .

وكانت أقل تأثيرا ، أيضا ، تلك الكتابات التي كانت تعبر عن البحث في معنى الكون ومكان الإنسان فيه ، وكان لقلق الغرب وفتوره ، في مواجهة تورطات العلم الحديث ، والحاجة الى إعادة تأكيد وجود مغزى للوجود أو اليأس من ذلك - كان لكل أولئك في عقول الآسيويين ردود فعل غريبة . ومن جهة أخرى - على أية حال نجد أن التصارع الحاد بين القيم التي تعرض لها الشرقيون المتأثرون بالغرب أثارت البحث عن قيم جديدة أو عن تركيب جديد .

ولم تنبثق كل الانبثاق ، على أية حال ، حتى أواسط القرن العشرين أشكال أدبية متميزة نابعة من المصادر التقليدية والغربية كليهما وكانت حديثة في روحها . ولكن شيئا من الجمع بين الأحياء والتكيف والتجريب في كل بلد عكس اليقظة القومية والتفاعل الثقافي ، والحيوية الثقافية في كل مجال . ولما فاز شاعر الهند طاغور بجائزة نوبل في الأدب ١٩١٣ ، كان هذا الفوز اعترافا باستيعابه أو تمثيله الخلاق للتأثيرات الغربية ، مع عبقرية في التعبير عن أعماق الروح الهندية في أشكال يمكن أن يتمشقها ويمتصها شعب الهند ، بل يمكن كذلك ادراكها ادراكا فعالا مؤثرا في أنحاء أخرى من العالم .

#### ٤ - الفنون البصرية

كان أثر الفنون البصرية على التعبير الفني في الشرق محدودا أكثر كثيرا من أثر التعبير الأدبي الغربي ، وحيثما كانت الطبقة المتعلمة تعلما غريبا في كل مكان ، تألف أدب الغرب ، بشكل أو بآخر ، وحيثما كان التعبير الأدبي الحديث في بلاد الشرق مرتبطا ارتباطا وثيقا بعملية التعبير الاجتماعي ، فإن فنون الغرب لم تكن معروفة الا لقلّة محدودة ، كما أنها لم تلعب دورا عاما في طور التكيف الثقافي الذي كانت تمر به المجتمعات في الشرق ، وكان لطابع اللغة التقليدية ولكانة الفنون البصرية أثر قوى في درجة الإحساس بالتأثيرات الغربية .

وفى القرن التاسع عشر كانت الفنون البصرية التقليدية فى شبه القارة الهندية ذات سمعة سيئة عند العناصر المتعلمة تعليما غربيا ، التى كانت قد أشربت الاتجاهات السلبية للعقلية البريطانية البيوريتانية المتزمتة نحو الأشكال الفنية التى غالبا ما كانت شهوانية ، والتى لم يدركوا كنهها ، وجاء احياء الفنون الهندية فى أخريات القرن ، وكان الى حد كبير نتيجة أبحاث أخذ سكان الهند الذين يتكلمون الانجليزية الى جانب لغة التاميل المحلية، اسمه أناندا كوماراس Anada Coomaraswamy وعمل رجل انجليزى اسمه أ . ب هافل E.B. Havell ( ١٨٦١ - ١٩٣٤ ) - رأس مدرسة للفنون فى كلكتا وإبرز مواطن الجمال فى فن الهند ، وأبا نندرنات طاغور الذى أصبح فى البنغال مبدع أول أسلوب حديث فى فن التصوير الهندى ، وبعد أن مرّن أبا نندرنات على الأساليب الغربية وتأثر بأساليب الفنانين اليابانيين الزائرين ، اشتق أسلوبه من رسوم المنمنمات فى العصر المغولى ، وتمثيل المعابد الهندية والرسوم الحائطية فى كهوف أجانتا Ajanta ، ونقل تلاميذه الأسلوب البنغالى مع الحالة الصوفية الهندية والموضوعات التقليدية الى أجزاء كثيرة من الهند ، حيث وجهوا أو قاموا بالتعليم فى مدارس الفن الرئيسية ، وبقيت على أية حال إحدى مدارس الفنون فى بمباى التى يديرها مصورون غربيون - مركزا للتدريب على أساليب الغرب ، متأثرة بها ( لوحة ٥٩ ) .

وابتدع نفر من الفنانين فرادى أساليبهم الخاصة بهم ، فنعى م . عبد الرحمن شوجتاي ( ١٨٩٧ - ) الذى انحدر من أسرة فنانين على التقاليد الفارسية ، أسلوبه الرومانتيكى الرقيق الفياض ، من رسوم المنياير المغولى ، وأصبح بعد التقسيم أشبه بمصور الدولة فى الباكستان، واتجه جامينى روى نحو التقليد الشعبى ، واصطنع أسلوبه كلية على أساس الأشكال المنسقة والألوان الزاهية المستوية ، والتقاليد البصرية فى الفن الشعبى أما أمريتا شر جيل Amrita Sher-Gil ١٩١٢ - ١٩٤١ وهى أعظم الفنانين أثرا بعد أبا نندرنات ، فقد خلصت المصورين الهنود من جدهم فى التمشى مع مدرسة البنغال أو محاكاة الأساليب الغربية ، وذلك عن طريق استقلالها التدريب الغربى المتقن استغلالا حرا مرنا لاثارة أحاسيس الشعب الهندى والمشاهد التى صورتها ( اللوحتان ٦٠ و ٦١ ) .

( ٦ ) Tamil إحدى لغات الدرافيديان Dravians فى جنوب الهند وبنغال

• سيلان

وكانت أهم خاصية تفرد بها التصوير الهندى الذى انبثق فى الأربعينات والخمسينات هى نزعة التصوف فيه ، وقىما خلا استثناءات قليلة ، عمد شباب المصورين الى تجريب طرائق عدة ، ففى مجموعة من الصور ، حتى فى رسوم رجل واحد فى الغالب ، يمكنك أن ترى عنصرا من كل مدرسة فى الشرق والغرب ، تقريبا ، عنصرا متكامل مع الأسلوب الشخصى للمصور نفسه مستخدما كل ما يمكنه حقيقة من حساسية أو ذكاء ، أو مجرد اقتباس أو أصالة تنبض بالحياة ( اللوحتان ٦١ ، ٦٢ ) .

وعلى النقيض من ذلك ، عندما بدأ أثر الغرب يقتحم اليابان ، كان تمعة تقليد فى التصوير قائم على لغة فنية محكمة تستخدم مع قدر كبير من المرونة والتدبير ، وظل هذا التقليد يزدهر على أسس تقليدية ، فلما شغف الفنانون اليابانيون بالتصوير الغربى وجدوا أنهم يواجهون لغة غريبة تماما ، ورسما بالزيت فيه عنامة وظلال ، وأشكالا مستديرة ، وقطعا كبيرة من القماش ( الكانفاه ) ومنظرا خارجيا ، وكان فى هذه كلها تناقض كامل مع الألوان المائية الشفافة ، ومع ما فى الفن اليابانى من الصور الزخرفية الرشيقة الصغيرة . وتعلم المصورون اليابانيون أن يستخدموا الوسائل الغربية ، وأن يرسموا على الطريقة الغربية ، مع المحاكاة البارة أحيانا ، ولكن دون أن يجمعوا الى صورتهم شيئا من احساس أسلوبهم الخاص أو حسن السبك فيه ، وكان بعض أساتذة الفن الذين زاروا أوروبا بعد عودة الامبراطورية ( ١٨٦٨ ) قد استحثوا مواطنيهم على التثبيت بأساليبهم التقليدية ، واستخدموا فى هذا السبيل نفوذهم إيام تزعمهم ميدان الفنون ، ولكن عددا من الفنانين اليابانيين درسوا فى باريس ، أو فى ظل مدارس الفن الفرنسية ، ورسما العرايا والطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية على الأسلوب الفرنسى ، وشوهوا الأشكال التى كان من الجائز عدم التمييز بينها وبين أعمال رفاقهم فى الدراسة فى أية قاعة لدراسة الفن فى أوروبا ، ( اللوحتان ٦٣ ، ٦٤ ) .

وكان التعرض للفن الغربى ذا أثر أكثر ابداعا وخلقا ، على أولئك الذين تمسكوا بالوسائل التقليدية والأشكال الأساسية ، وكان من الجائز وحدث فعلا أن تمتص النزعة التجريدية بنجاح فى أعمالهم - تصميمات أوراق الزخرفة والنسيج والملصقات ، والستائر ، وأمكن ضم الرسوم التجريدية الى اللغة الفنية التقليدية لتزود تأليف الأسلوب التقليدى بالمرونة والتنوع ، فان حرية الخطوط وحرية استخدام الألوان قد قضى حرارة وجوا أقل جمودا دون القضاء على الصفة الأساسية ، ان كل الوان

التركيب سواء كانت تأليف سريرية أو تصميمات انشائية ، أو متحرركات متوازنة يمكن أن يتقن صنعها أولئك الذين تدربوا عن طريق فن ترتيب الأزهار ، على تطبيق قواعد التنسيق على لصق الأشياء بعضها الى جانب بعض ، وعلى النقيض من المحاكاة الكثيرة في استخدام الزيوت أصبحت التأثيرات الغريبة التي أمكن تمثيلها واستيعابها في الأسلوب الياباني ، جزءا من مصطلحاته واستخدمت في يسر وبراعة وذكاء .

ولم يكن المصورون الصينيون ، حتى قيام الثورة الشيوعية متأثرين تأثرا عميقا بأساليب الغرب في التصوير (٦) . وهذا المصورون الحداثيون في الصين حذو الأساتذة القدامى في أسلوبهم - في حسن الخط ، وفي المنظور الداخلي ، لا الخارجي ، وفي العزم على أن تنطق الصورة بصوت باطنى ، واحتسب الفن في عهد الحكم الشيوعى في عداد وسائل الدعاية ، وشجع الفنانون على التصوير بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، فأبدعت حسب الحاجة صور الزعماء والمشاهد التي تصف العمل الجبار البهيج في بناء دولة اشتراكية ، وملصقات التمجيد والأعلام ، وتعلم الفنانون أن يستخدموا لهذا الغرض الوسائل غير المألوفة للزيت ، وفي المراحل الأولى كان هذا العمل منفصلا تماما عن الحالة التقليدية التي عبر بها الفنان عن نفسه ، بل أقرب كثيرا الى اللوحات الشعبية التي لم تدع انتسابا الى الفن ، بل كانت تستخدم لمهد طويل للترفيه عن القرويين أو اعلامهم أحيانا .

ومها يمكن من امر ، فقد كان الاهتمام عظيما بالثقافة الصينية التقليدية . ان دراسة الرسوم البوذية القديمة في كهوف تون هوانج Tun Huang في شمال غرب الصين واستنساخها ، جعلها هذه الرسوم عناية الشعب واهتمامه ، وحظى بعض مشاهير المصورين على الطريقة التقليدية بالتكريم ، وشجع الناس في طول البلاد وعرضها على جمع المواد الشعبية من أى نوع والاحتفاظ بها ، وعلى تجريب أشكالهم الخاصة في التعبير . ومن ثم توفرت العناصر لتكامل ممكن بين الأشكال التقليدية والجديدة في التعبير عن روح قومية متجددة (٧) . ( اللوحتان ٦٤ ا ، ٦٤ ب )

#### ٥ - فن العمارة

اتبعت المباني العامة والمنشآت التجارية والمصانع ، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية الأساليب غير المتميزة السائدة في الغرب اتباعا

دقيقا ، سواء شيدتها الحكومات الاستعمارية ، أو المصالح التجارية الغربية أو الوكالات المحلية ، حتى لم يكده يصيغ من الميسور تمييز الشوارع الرئيسية والمباني العامة في طوكيو وشنغهاي ، ونيودلهي والقاهرة عن مثيلاتها في مدن الغرب ، اللهم الا اذا حاولت حكومة استعمارية أن تطبق طرازها محليا ، كما حدث مثلا حين أراد البريطانيون في الهند أن يشيدوا محطة سكة الحديد أو مكاتب البريد على طراز مغولي كاذب غير مقبول ، قدر ما كانت الأعمدة الاغريقية ، أو النوافذ القوطية غير مقبولة كعلامات مميزة في مبانيهم العامة في وطنهم ( إنجلترا ) .

وحالما بدأ الطراز المعماري العالمي الجديد يشكل من جديد مدن الغرب ، انتشر كذلك وساد في الشرق ، وكان في اليابان أكثر تمشيا مع التقاليد المعمارية في البلاد ، عما كانت عليه الطرز الأوربية من قبل ، ذلك أن الضوء والاتساع والخطوط البسيطة والسطوح النظيفة واتحاد الداخل مع الأجزاء الخارجية التي تحيط به ، كل أولئك كان من قواعد العمارة اليابانية ، أما في غير اليابان فقد أدخل هذا الطراز الدولي الجديد الى مدن الشرق في بعض المباني الطارئة ، وعلى الأغلب في الفنادق ، ولما ترك التقسيم بين الهند والباكستان لاهور عاصمة البنجاب في الجانب الباكستاني، دعت حكومة الهند المهندس المعماري لكوربوزيه Le Corbusier لبناء عاصمة جديدة لشرق البنجاب شانديجار Candigarh . وبدأت ملامح طراز كوربوزيه تظهر في مبان جديدة في الهند بأسرها ( اللوحة ٢٠ ب ) .

وفي الخمسينات كان الطراز العالمي قد أصبح رمز العصرية في الشوارع الرئيسية في بنكوك ، قدر ما كان في الشوارع الرئيسية في المدن الصغيرة بالولايات المتحدة ، ولم يكن ثمة نفس السبب التكنولوجي لوجوده كما كان الحال في الغرب ، لأن الصلب والزجاج لم يكن الحصول عليهما ميسورا ، ولم يزود انتاج الجملة بالمواد للبناء والانشاء والزخرفة ، إنما كان أساسا لأسباب اجتماعية ، ولدواعي الأناقة ، ولأن خصائصه من حيث الرشاقة والاتساع جعلته ملائما للبلاد المدارية ، فإن هذا الطراز العالمي اقتبس في مدن الشرق . ( أ ) .

## ٦ - الموسيقى والرقص

احتفظت الموسيقى والرقص في الشرق بشكلهما التقليدي ، حتى بدرجة أكبر من الفنون البصرية ، ولم تتأثرا بالتلاحم مع الغرب ، وحالت

المصطلحات الموسيقية المتميزة الى حد عدم الالتئام ، دون تفاعل معظم الموسيقى الشرقية مع موسيقى الغرب ، على الرغم من أن موسيقى جاوه التي استخدمت فواصل غير مألوفة للغرب كانت مصدر الإلهام بتجديدات موسيقية أدخلها دبوسى . وكانت الموسيقى والرقص أجزاء مكملية لنظم تقليدية من مستوى عال ، مرتبطة بالدين ، وبالبلات أو بالأشكال الفنية التي احتفظ بها وأبقى عليها فى عناية تامة ، وعلى هذا الأساس كانت بمعزل عن أية تيارات تعمل على تعديل غيرها من أشكال التعبير ، وإذا كانت قد مست بشئ ، فانما كان ذلك عن طريق الحافز الى احياء التقاليد الثقافية الذى كان استجابة غير مباشرة ، ولكنها قوية لضغط الأساليب الغربية .

وإن احياء الرقص فى الهند ليقدم لنا مثلا رائعا لهذه الاستجابة ، كان الرقص فى كل الأزمان فنا راقيا غاية الرقى فى الهند ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية ، ولكنه فى القرن التاسع عشر عانى ألىء الكثير من استهجان الطبقات المتعلمة ، متأثرة فى ذلك بالبيوريتانية البريطانية وبفترة المصلحين الاجتماعيين وتحمسهم ، وافقتارا الى الرعاية والتعظيم انحدر رقص المعبد فى جنوب الهند ، والرقص الرسمى فى شمالها كلاهما الى هوة من الاضمحلال وسوء الاستغلال .

وكان المتزعزع لحركة احياء الاهتمام بالرقص الهندى فى العقد الثانى من القرن العشرين هو الشاعر رابندرانات طاغور الذى جاء برقص مانيبور Manipur ( ولاية فى شرق الهند ) ، وكان قد رآه مزدهرا فى مديرية آسام فى شمال شرق الهند، جاء به الى مدرسته سانتينيكetan Santiniketan فى البنغال . وحاكى آخرون ، وقد أسسوا مدارس لتعليم أشكال أخرى رقص معبد باراتا ناتيام Bharata Natyam فى جنوب الهند ، وقام بتعليمه أساتذة خبراء فى مدرسة مدراس Ruskmini Devi Kalakshetra وفى ترافنكور انتعشت وعمت الدراما الراقصة المحكمة كاتاكالي Kalhakali فى المركز الذى أسسه الشاعر فللاتول ( Kerala Kalamandalam ) .

وبدا الراقصون فى الظهور على المسرح فى عروض خاصة ، وأمام جمعيات الرقص العديدة التي أسست لتنظيم حفلات الرقص . وفى الثلاثينات لم يكن الرقص فى الهند قد استعاد مكانته فحسب ، بل إن الراقصين البارزين المشهورين ، مثل يوداى شنكار Yu day Shankar ورامجوبال Ramgopal ، عرضوا جمال الرقص الهندى وتمقيده أمام جماهير النظارة فى أوربا .



وحيثما بقي الرقص جزءا مكملا لحياة الجماعة أو البيئة . فانه احتفظ بحيويته في الوسط الثقافي الخاص به ، وحظى بالتقدير من الخارج ، وظل الراقصون القرويون في بالي والفرق الموسيقية يبتسعون رقصات جديدة وموسيقى جديدة ، ويتخيرون أشكالاً تقليدية ، وأسبغت الحكومة على فرق الرقص اليابانية رعايتها ، فلم تعرض هذه الفرق رقصاتها في المناسبات الهامة داخل البلاد فحسب ، بل كانت توفد الى الخارج اشارة الى المجاملة الرسمية وحسن النية ، وكان هؤلاء الراقصون وغيرهم مصدر الهام لنفر قليل من معلمى الرقص والفنانين في الغرب . وزارت الفرق العواصم الغربية حيث اشتهر جمالهم وأسلوبهم على نطاق أوسع ، وشجعت الجمهوريات الآسيوية داخل الاتحاد السوفييتى على تنمية أشكال الرقص المحلية عندهم ، وأدى اشتراك راقصين من هذه الجمهوريات في الأعياد الوطنية الى أن تكون أساليبهم مألوفة في أجزاء أخرى من الاتحاد السوفييتى .

#### ٧ - تأثير وسائل الاتصال بالجماهير

تأثر أدب الشرق وفنونه ، مثل نظائرها في الغرب ، تأثرا عميقا بوسائل الاتصال الجديدة بالجماهير : الراديو ، السينما ، وفي السنين الأخيرة التليفزيون ، فان هذه الوسائل الجديدة جاءت بمنافذ لادخال الأشكال والأفكار الجديدة على نطاق واسع وبشكل سريع ، وكذلك للمحافظة على الأشكال التقليدية وانتشارها بين جماهير الناس وفي البلاد التي كانت بها صناعات سينمائية محلية كبيرة ، وعلى الأخص اليابان والهند ، استخدمت وسائل الاتصال الجديدة لنقل الموضوعات التقليدية ، والأشكال الفنية التقليدية مثل الموسيقى والرقص اللذين زهرت بهما معظم الأقلام الهندية .

وأصبحت السينما كذلك مجالا للتعليق الاجتماعي ، يقبل عليها جمهور أكبر كثيرا من جمهور الرواية أو التمثيلية ، وقد غدت ، في حالات نادرة ، وخاصة في قليل من الأقلام اليابانية والهندية اللامعة - شكلا جديدا قويا من أشكال الفن ، وفي نفس الوقت عرضت على نطاق واسع ، الأفلام الأجنبية ، « من الدرجة الثانية » في الغالب ، التي كانت تمثل العنف أو الرومانتيكية أكثر مما تمثل القيمة الأدبية والفنية - عرضت على السواء في البلاد التي ازدهرت فيها صناعة محلية للسينما ، والتي لم تنشأ فيها صناعة السينما قط ، وكان تأثيرها مباشرا أكثر ، وأوسع انتشارا من تأثير أدب الغرب وفنونه ، وبتأثيرها على مستويات الذوق ،

حفزت هذه الأفلام الهمم الى تنمية أشكال الفن الشعبي في هذه البلاد ، ان ما يسمونه « الموسيقى السينمائية » في الهند ، والتي احتقرها أولئك الذين اعتزوا بتقاوة الموسيقى الكلاسيكية الهندية ، وكذلك « الرقص السينمائي » - نقول : ان هذا الرقص وتلك الموسيقى قدمت أمثلة لهذا التصميم القائم على الأشكال التقليدية ، مع الهبوط بها الى لغة شعبية من أجل جماهير النظارة والمستمعين الجدد الذين جاءت بهم السينما الى الوسط الفني .

#### ٨ - رد الفعل في الغرب للتلاحم الثقافي مع الشرق .

على الرغم من أن العلاقة بين أشكال التعبير الغربية والشرقية ، كانت بصفة أساسية عبارة عن مجرى يفيض من الغرب على كل بلاد الشرق ، فإن هذا الفيض لم يكن من جانب واحد تماما ، ذلك أنه لما تقدمت وسائل المواصلات في العالم ، وفقدت شعوب الغرب شيئا من النعمة العرقية وروح التعالي ، أظهر الكتاب والفنانون الغربيون اهتماما متزايدا وتقديرا لفنون الشرق ، وأصبح من الميسور على الغور فهم التصوير والنحت والرقص ، دون أن تقف اللغة حجرة عثرة .

وبمساعدة الفوتوغرافيا الحديثة وضع الفن القديم الذي أخرجته الكشوف الأثرية ، ووضعت فنون المجالات الثقافية الجديدة تحت سمع العالم وبصره ، وأدخلت في إطار وعيه ، مثل رسوم كهوف آجانتا وغيرها من نماذج الفن الهندي في العصور الوسطى ، وفن التبت أو فن قمر Khmer في جنوب شرق آسيا . وكان في الامكان رؤية التعبير الفني لمصر أو فارس ، كمبوديا ، الصين ، الهند أو أفريقية ، لا في المتاحف بل كذلك في مقالات المجالات الشعبية أو في الكتب المقررة على أطفال المدارس . ولم يكون من المستطاع الا في القرن العشرين دراسة فن العالم ، قديمه وحديثه ، بوصفه تعبيرا عاما مقبتركا عن كدح الانسان وكفاحه ، كما فعل أندريه مالرو في « أصوات الصمت » Les voix du silence ( ١٩٥١ ) .

وشقت الترجمة هي الأخرى مجرى يتدفق في اتجاهين ، فتزايدت مع الأيام ذخائر الكتب من الصينية واليابانية والهندية والعربية الى لغات الغرب ، وفي القرن التاسع عشر كان لفلسفة الشرق ، وخاصة للروائح الهندية القديمة بالفعل أثرها في الفكر الفلسفي في الغرب ، وخاصة في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر ، وفي نظرات المفكرين الأمريكيين مثل رالف والد امرسون ، وهنري تورد ، وكسبت « رباعيات

عمر الخيام « شعبية واسعة على حين خلق كتاب « ألف ليلة وليلة » في  
أذهان الغرب أكبر صورة مألوفة عن الشرق •

وفي القرن العشرين تأثر عدد من الكتاب الغربيين بأدب هذه أو تلك  
من بلاد الشرق • ان ترجمة آرثر والي Arthur Waley المؤثرة لأهميات  
كتب الصين الكلاسيكية الى الانجليزية جعلت هذه الكنوز الأدبية في  
متناول اليد على اوسع نطاق ، وفي الوقت المناسب بدىء كذلك بترجمة  
المؤلفات الحديثة في الصين واليابان والهند الى اللغات الأوروبية ، ومن ثم  
وصل التعبير عن الفكر الشرقى الى مدى أخذ يتسع ويتسع بين الناس في  
الغرب ، وما ان انتصف القرن حتى كانت أكشاك الصحف التي تبيع  
الطبوعات الرخيصة من الكتب تقدم ترجمات باجا فادجيتا ، أو تعاليم  
كنفوشيوس ، أو أحاديث بوذا ، أو القرآن الكريم ، وساعد شعر طاعور  
على تمهيد الطريق في الغرب لتقبل فكرة استقلال الهند ، وتمكين الغرب  
من أن يبدأ فيفهم ويرحب بما تؤمن به الهند من أن نموها قد يجيء  
للعالم برؤية جديدة للكائن البشرى الخلاق المبدع •

ومهما يكن من أمر ، فإن مسور الثقافة الشرقية التي وصلت الى  
الغرب كانت أحيانا بعيدة عن أن تكون صحيحة موثوقا بها ، لأن ما أراد  
الغرب أن يفكر فيه باعتباره « حكمة الشرق » لم يكن في الغالب الا  
إبرازا لرغبة الغرب في الهروب مما يقض مضجعه ويقلق باله من علة ،  
وسميا وراء وضع أساس أدق وأكمل وأعمق للتفاهم المتبادل ، وضمت  
منظمة اليونسكو في الخمسينات برنامج « الشرق والغرب » للتعاون  
المتبادل ، وجعلته أكثر فاعلية مع الأيام ركنا أساسيا من نشاطها الدولي •

ولكن قد يكون هناك من يتساءل عما اذا كان للتعرف على أشكال  
التعبير غير الغربية شيء أكثر من أثر سطحي باغت على الفكر والتعبير  
في الغرب • !

## تعليقات على الفصل الثالث عشر

١ - يضيف دارس الفنون ف. م. بوليفوى V.M. Polevoy ما يأتى: مهما يكن من أمر فإن عددا من المصورين يطمحون فى البحث عن وسائل لتوسيع إمكانيات الأسلوب التقليدى ، مستفيدين من خبرة فن الغرب ( هو - بي - هونج Hsu Pie-hung المعروف بالاسم المستعار شويون Shu Pean - أن الرسم التقليدى بالمبر يجند شبابه قلعيا ، ولكن مجال الحفر ذو المجال الذى يبذل فيه الفن التقليدى أقصى الجهد ليقترن مقلدات العصور الوسطى ، ليكون أقرب الى الحياة . أما الدور الحاسم هنا فقد لعبته أكاديمية لو هسون Lu Hsuan للفنون التى أسست فى الثلاثينات فى الأقاليم الحمراء ، الشيوعية ) فى الصين ، وقام الفنانون فى هذه الأكاديمية بدراسة مستفيضة للحفر السوفيتى ، وأبدعوا أعمالا تمكس حياة الناس وكفاحهم .

٢ - يرى بوليفوى أن هناك اهتماما خاصا بالرسم باللاكية Laequer فى فيتنام ، الذى أحيا أساليب المصور الروسى فى ثوب جديد ، وتبع بعض الاساتذة فى فيتنام الشمالية فى الرسول به الى مستوى الفن الأميل ، جامعين بين الصلابة الواقعية للصورة والبهاء الزخرفى للمعش .

٣ - يرى ج. م. براجنسكى J.S. Braginsky المصور المراسل لأكاديمية تاجك Tadjik للملوم أنه من الضروري الإشارة إلى أن ناهم حكمت ( ١٩٠٢ - ١٩٦٣ ) هو من أعظم كتاب تركيا فى القرن العشرين ، أن عمله الخلاق الذى اقتصرت فيه تجديدهاته البارعة بتضلمه الواسع فى عهد من أحسن التقاليد الكلاسيكية المألوفة فى الأدب التركى معروف مشهور فى كثير من البلاد . ( انظر وناهم حكمت تأليف ر. ح. فاش R.G. Fish موسكو ١٩٦٠ ) .

٤ - انظر محتويات كتاب « مؤتم الكتاب الإسيويين الإفريقيين فى طشقند (طشقند ١٩٦٠ ) » .

٥ - يرى بوليفوى أنه هنا وفى الصفحات التالية التى تناولت أثر المؤلفين الأوربيين على كتاب آسيا ، لم يبالغ الأثر الضخم الهائل للكاتب تولستوى علاجا منصفيا ، وأغلغ ، ولكن هذا الأثر كان عميقا جدا بفضل ما تميز به تولستوى من تأثير أخلاقى تملئ ، وتعمق اجتماعى نفسانى فى الحياة .

٦ - ولما يتصل بهذا يرى بوليفوى استثناء « أشغال الخشب » كما يرى فى الملاحظة رقم ١ بعاليه .

٧ - يرى بوليفوى أن يدون الانضافة التالية : كان تطور الفنون بين المسحوب القاطنة فى أسبا السوفييتية مفعلا يلفت النظر بصفة خاصة ، فقد حدثت هنا بعد ثورة

١٩١٧ تغيرات كبيرة في الحياة الثقافية ، وبعد أن تخلص الناس من النير المزدوج . بر  
الطبية والظلم القومي ، نفروا أنفسهم في طاقة وعزم جديدين لتنمية الادب والموسيقى  
والمرح والفن الجميل في أشكالها التقليدية ، وحظي الفن الشعبي بتأييد الدولة والجمهور  
وكان من الأمور ذات الدلالة الخاصة مولد أشكال جديدة من الفن طبقت فيها إمكانات المهج  
الوافع، الذي نما في القرب على الأشكال الوطنية في الفن ، احتراف التصوير والتعبث  
الذي نشأ بين شعوب آسيا الوسطى ، حيث لم يكن شيء من هذا موجودا من قبل ،  
ونمت للموسيقى والباليه والتشيلية وغيرها من الأشكال الوطنية. وقد دعا الى حله  
التجديدات اتق الحياة الروحية الأخذ في النمو والاكساع ، والحاجة الى تنمية أشكال  
الفن ، لتأدية أفضل أسلوبها على أن تعكس الحياة المعاصرة للناس .

٨ - يؤكد بوليفوي أن الحاجيات الجديدة للحياة الاجتماعية في البلاد التي استقلت  
حديثا في الشرق ، هي التي دعت الى تنمية فروع وأسس جديدة للفن ، للعمارة ، فان تنمية  
الصناعة الوطنية ، وتصميم التعليم ، ومهمة رفع مستوى الحياة - كل أولئك يحجب  
باصطناع أشكال جديدة من العمارة والمباني ، وبالكفاءة على التباين الصارخ بين ظروف  
الحياة في القطاعات الأوروبية والوطنية ، وهو ظاهرة شائعة في البلاد الواقعة تحت  
الاستعمار .

# أخاتمة

## الفصل الرابع عشر

### الشكل المتغير للحياة البشرية

ما إن حل منتصف القرن العشرين حتى كانت التطورات العلمية والثقافية التي حدثت في الخمسين عاما الماضية قد غيرت بالفعل حياة البشر تغييرا جذريا ، كانت النزعات والاتجاهات البارزة آنذاك تعمل على أحداث تغييرات ثورية أبعد مدى .

وكان للتقدم الخيالي في المعرفة العلمية ، والتطبيق المنهجي لمثل هذه المعرفة ، والتغييرات الناجمة في الظروف والأحوال المادية ، كل أولئك كان له أثره المريض المتزايد على حياة الانسان الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، قدر ما كان له من أثر على تطوره الثقافي والأيدولوجي والأخلاقي ، وفي مدى خمسين عاما ، ازدادت معرفة الانسان بالكون ، فوق ما خبره منه من قبل ، وقبض الانسان على عنان القوة المحركة المولدة من مختلف المصادر ، كما كانت الطاقة الذرية تعمل على تصعيد سيطرة الانسان ، ويسرت القدرة على تحطيم المادة وإعادة جمعها ، خلق مواد جديدة تخدم أغراض الانسان ، وتحول الناس في سرعة تسبق سرعة الصوت ، وأطلقوا الأقمار الصناعية في مداراتها حول

الأرض ، وأرسلوا الصواريخ إلى ما وراء قوة الجاذبية الأرضية لتلتف حول الشمس ، وكانوا يعلمون أنفسهم للقيام برحلات في الفضاء .

وجاء النمو الذى لم يسبق له مثيل فى العلوم الطبية بوسائل جديدة فعالة للتحكم فى الأمراض والقضاء الفعلى على أوبئة مثل الطاعون والملاريا والجذرى ، والكوليرا ، تلك التى أودت بحياة الكثير من البشر فى بقاع شاسعة ، على حين أنقص الطب الوقائى من وفيات الأطفال ، وزاد فى معدل عمر الانسان ورفع المستوى الصحى العام ، وأصبح فى مقدور الناس فى العالم أن ينعموا بثراء عريض وبمستوى من الحياة الطبية ، مما لم يكن فى وسع أى مجتمع سابق أن يتصوره فى الخيال بدرجة أقل كثيرا مما هو عليه الآن فى الواقع .

وأصبحت الامكانيات الجديدة تراثا للأمام جميعا ، لا القلة المتأخرة وحدها ، وتملكت الناس ، كل الناس روح المساواة فى أهليتهم لوسائل الحياة الكريمة اللائقة ، فى نطاق الأمم أو فى نطاق المجتمع العالمى ، فى الدول المتقدمة أو الحديثة النمو فى الصناعة ، فى محيط الامبراطوريات القديمة أو بين الشعوب المتخلصة من نير الاستعمار ، فى المجتمعات الاشتراكية ، أو مجتمعات النشاط الحر ، سواء كانت تحت الحكم الشيوعى أو الديمقراطى أو الدكتاتورى ، وأصبحت المساواة بين الأفراد من حيث المركز أو الوضع مبدأ مقبولا فى معظم أنحاء العالم ، حيث ألغيت نظم الملكية والارستقراطية وغيرها من نظم الرتب والطبقة ، وحطمت الحاجز المفروضة على قدرات المرأة ، واتخذت فى شئ من الفعالية خطوات ترمى الى أعمال فكرة المساواة فى نطاق الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، وقدم للناس جميعا فى كثير من بقاع العالم مجال يزداد مع الأيام اتساعا للتعليم ، وفرص الترفيه ، ورعاية الأطفال ، وغير الأسوياء أو ذوى العاهات وغير ذلك كثير من الخدمات ووسائل الترويح عن النفس ، ورفعت القيود الباقية على حق الانتخاب العام ، والواقع أن كل دولة كانت تستخدم قدرتها الضريبية فى تأمين قدر أكبر من المساواة بأن تأخذ ضريبة الدخل من القادرين على دفعها وتخصصها لخدمات تعود بالخير على الجميع .

أما التسامى أو التفوق العنصرى ، الذى كان ظاهرة بارزة فى المجتمع الانسانى من قبل ، فإن أركانه تتقوض فى مختلف أرجاء العالم ، فيما عدا النزر اليسير ، ولم يعد رجل أوروبا الأبيض يسيطر على الشعوب الملونة على الأرض ، وعلى الرغم من أن بعض المجموعات فى أماكن قليلة استماتت فى الكفاح من أجل مركز أسمى على أساس عنصري ، فقد كان

مبدأ المساواة في المركز يمتد داخل نطاق المجتمعات المختلطة ، وفي نطاق المجتمع البشرى عامه ، ولم يكن في الأمم المتحدة قضية نالت ما يغرب من الإجماع المناهضة العنصرية .

ولم تعد الآداب والفنون تراثا ثقافيا للصفوة المتعلمة ، بل أصبحت تصل الى الناس بأسرهم ، وهم الذين كونوا جماهير النظارة ، وشرعوا في المشاركة في كل نشاط خلّاق . ومهما يكن من شيء ، فإن الناس لم يجدوا بعد من الوسائل ما يعبرون به تعبيرا كاملا عن خبراتهم الجديدة . وعن اقوى الاجتماعيه الجديدة التي كانت في طور التشكل ، واقتحموا مجال الاعراف والأشكال التقليدية للتعبير ، سعيا وراء أعماق نفسية جديدة ، وقوى اجتماعية جديدة ، واستقصاء لعلاقة الانسان الجديدة بالكون المادى ، وكانت هذه الحقبة غنية بالتجريب ، ولكن لم يتم بعد من الأساليب الجديدة ما يزدهر معه التعبير الذى يمكن أن يقارن بما حدث في عصور الازدهار الخوالى .

وكان التعبير الثقافى في العالم بأسره يتخذ صفة الشمول والتعميم ، وقبل القرن العشرين كانت آداب كل بلد وفنونه محفوظة كل في صومعته ، وكان التعبير الثقافى في الصين والهند والشعوب الاسلامية لا يعرفه الغرب ، ولا يشارك فيه الا قليلا ، وعلى الرغم من أن سيطرة السياسة زودت الشعوب الأخرى بقدر معين من المعرفة السطحية بثقافة أوروبا ، فما أقل ما ترك هذا من أثر عميق أو ثابت ، وما ان حل منتصف القرن العشرين حتى كانت كل شعوب العالم على وعى بثقافات غيرها ، وعلى الرغم من أن ادراكهم وتقديرهم كانا محدودين ، فانهم اعترفوا بأن لكل ثقافة قيمها الخاصة بها ، والتي تهمل الجنس البشرى بأسره ككل ، فثمة نزعة مزدوجة سادت كل مكان تقريبا : النهوض بالتعبير المحلى وتنسيقه ، الى جانب السعى الى فهم تعبير الآخرين وقدره حق قدره والترحيب به .

والحق أنه كان هناك مجتمع عالمي آخذ في الانبثاق ، وكانت شعوب كثيرة تلعب فيه دورا نشيطا جادا ، ووضع النصف الأول من القرن العشرين نهاية لأربعة قرون من توسع أوروبا وبسط سيطرتها على العالم ، وهبط بها الى مجرد مركز من بين عدة مراكز ، للثقافة والقوة ، وفي منتصف القرن العشرين طوى أوروبا الغربية رقعتان عظيمتان ، هما أمريكا وروسيا ، وكانتا أشبه شيء بقارتين من حيث الحجم ، وكان نموها السكاني سريعا ، مواردهما لا تزال غير مستغلة ، وكانتا تخرجان الى



الوجود مجتمعات جديدة تعج بالحركة والحيوية والنشاط . وفي قارة آسيا كانت المجتمعات القديمة ذات الحضارة العريقة في التاريخ ، والمكتظة بالسكان ، وخاصة الصين والهند اللتين يبلغ عدد سكانهما معا نحو ألف مليون من الأنفس - كانت هذه المجتمعات تأخذ مكانها في العالم ، تحركها دوافع حيوية ، وهي تحقق وتستغل المعرفة العلمية الجديدة والأساليب التكنولوجية لتبنى قوة اجتماعية وصناعية ، وقدم تصاعد أهمية الدول اللاتينية في نطاق الأمريكتين دليلا على إمكانات هذه الدول وطاقاتها ، على حين أن ديب الحياة الجديدة في القارة الأفريقية في أواسط القرن أوضح أن خروج الأفريقيين الى المجتمع الدولي كان حقيقة جديدة حيوية في تاريخ البشرية .

وعاد الهبوط النسبي في مركز أوروبا ، وعودة الأقاليم الأخرى الى مكانتها الأولى بوصفها وحدات في تاريخ العالم - شيئا من التوازن بين المجتمعات التي كان قد قوضها امتداد سلطان أوروبا وقوتها ، ولكن مراكز القوة الديناميكية في آسيا وأوروبا وأمريكا وأفريقية ليست الآن منطوية على نفسها ، ومنعزلة بعضها عن بعض ، كما كانت قبل أن يصل كولبس وفاسكوداجاما بين أوروبا والغرب والشرق ، فقد ارتبطت وتفاعلت بعضها مع بعض ، لأن المسافات لم تعد حاجزا أو فاصلا ، ولم يبق أى مجتمع منعزلا عن التيارات الحيوية التي تتدفق من سائر أنحاء العالم .

وعلى هذا نعمت البشرية بما لا يقاس من مطامح وآمال في آثرها الحياة أكثر كثيرا من ذي قبل ، وامتدت مزايا قوى الانسان الجديدة على الطبيعة الى الناس كل الناس ، وإلى الأقوام كل الأقوام ، ومع هذا كله واجه الانسان من الأخطار الجسيمة ما لم يواجه من قبل ، فهناك من ناحية معدل زيادة السكان الذي لم يدر بخيال ملثس Malthus ، ومن ناحية أخرى قوى التدمير التي قد تقضى على الانسان وتقنيه .

وكان التغلب على الأمراض والإجراءات الوقائية التي هي أفضل ، قد رفعت بالفعل معدل العمر المتوقع للانسان في المجتمعات التقدمية الى ضعف ما هو عليه بين الجماعات التي هي أقل تقدما ( النامية ) ، وكان انتشار المعرفة الطبية يؤدي الى نفس الاتجاه في بقاع أخرى . ولما هبطت نسبة الوفيات بدرجة واضحة ، زاد عدد السكان بشكل ينذر بالسوء في بلاد كانت تكافح للتخلص من أحمالها الثقيلة المزمنة ، وهي الفقر والجوع ، ولم تثبت الإحصاءات العالمية الشاملة لطاقة الأرض على انتاج الغذاء صحة استنتاج أن كميات الغذاء لا يمكن أن تمشي مع نسبة نمو

السكان ، وأنقصت احتمالات التهديد الفعلي بالمجاعة بتزايد الانتاج الزراعى وتحسين وسائل النقل ، ولكن التنظيم السياسى فى العالم لم يكن هو التنظيم الذى من شأنه أن يجمع بين الشعوب المجاعة وما تبقى من الأرض الحالية من السكان فى الكرة الأرضية ، ويجمع بين قانص الأغذية بشكل شاذ فى بعض الأماكن ، وبين الجوع المزمن الذى ظل يواجه الجنس البشرى فى بعضها الآخر ، وأشد وأنكى من مشكلة الغذاء عبه الازدياد السريع للسكان ، بالنسبة لكل ألوان التسهيلات والخدمات ، فى بلاد لا تكاد تكون قادرة على تقديم الحد الأدنى فى مجال التعليم والاسكان ، ومياه الشرب ، والمواصلات وغيرها من المرافق الضرورية ، وخاصة اذا كانت تحاول أن تخصص طاقاتها ومواردها لتوسيع قاعدة التنمية الاقتصادية فيها •

وكانت قوة الانفجار السكانى السريع عاملا فى الوضع العالمى الذى كادت البشرية أن تبدأ بمواجهته فى أواسط القرن العشرين ، وكان تفاوت معدلات النمو ، يزيد من البقاع الحديثة النمو ، لا بصفة مطلقة فحسب ، بل بالنسبة الى الأماكن التى كانت مسيطرة من الناحية الاقتصادية ، وبذلك كان يبدل من العلاقات والروابط بين الشعوب ، ووفقا لمعدل الزيادة فى عدد سكان العالم آنذاك ، يمكن أن يمتلئ العالم الى أقصى حد لسعته ، طبقا لأى أسلوب فى الجمع والاحصاء ، فى وقت محدود يمكن تمييزه •

وبذل عدد قليل من الأمم ، فيما بينها وبين نفسها ، جهودا موفقة فى ضبط العلاقة بين عدد أفرادها ومواردها ، وكانت الضغوط السكانية مبعث توتر مستمر لدى الأمم ، ولم يعد الطلب على « المجال الحيوى » أساسا للتوسع الاستعمارى ، بعد أن ساحت سمعة الاستعمار وفاحت رائحته الكريهة ، ولكن لم يتوقف الضغط الكامن وراء هذا المطلب ، ولقد أغلقت أبواب الدنيا الجديدة التى تدفقت عليها فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ملايين المهاجرين من أوروبا ، وظلت قطرة واحدة فقط من البحر القديم تتدفق ، ولكن القدرة على قبول الهجرة كانت قائمة فى أجزاء كثيرة من العالم •

وكانت البشرية فى أواسط القرن أكثر وعيا للعمار الذى يهدد الحياة الإنسانية منها بأخطار تضاعف السكان ؛ لأنه منذ اللحظة التى أقيمت فيها أول قنبلة ذرية على هيروشيما ، أدرك الناس أن هذا لم يكن الا نذير شؤم بالقدرة على التدمير الدائى ، التى كشفها الانسان وأطلق

لها العنان • ان أى جيل سابق لم يواجه قط الخطر المحدق بالانسانية ، ذلك الخطر الكامن فى الأسلحة الجديدة التى تتعاظم على الأيام قوتها بدرجة لا يمكن قياسها ، ولما كان البشر يعرفون أن الناس كانوا يشعلون نار الحروب الماضية فخارا وكبرياء ، دون أن يحسبوا ما تتكلفه أو تتحمله الانسانية من جرائها ، فانهم لم يجدوا الا قليلا من الثقة فى الأمل الذى يتردد دائما فى أن جسامه الخطر فى حد ذاتها ستكون بمثابة حائل دون استخدام الأسلحة الرهيبة ، وستنقذ الانسان من تدميره نفسه بنفسه •

وهكذا عرضت مأساة أواسط القرن العشرين على مقياس جديد من آمال بلا حدود ، وتهديدات بلا حدود ، من امكانات واسعة لتحقيق طاقات الانسان وقدراته ، ومن أخطار جسام ، ومن قوى هائلة فى يد الانسان ، فوق كل ما كان يعرف من قوى فى الماضى ، ان قدرة العلم الحديث على تفسير الظروف والأحوال التى أوجدتها الطبيعة على الأرض بدلت من وضع البشر بشكل جذرى ، قدر مايدل اكتشاف النار أو الانتقال من العصر الحجرى الى عصر المعادن ، وأصبحت البيئة التى يعيش فيها الانسان يوما بعد يوم من صنعه هو ، وصار للانسان نفسه من القدرة ، والقوة ما يقرر به ما إذا كانت هذه البيئة يمكن أن تزيد فى حياته أو تضع لها نهاية ، وتشجع وتفنى تطوره المادى والمادى والروحى ، أو أنها تحد من هذا التطور وتهدهد وأى طاقاته وقدراته الوفيرة يمكن أن تعاونها هذه البيئة ، وأياها قد تخدمها •

ان قوة العلم هذه التى لم يسبق لها مثيل قد خلقت طبقة كهنوتية ، وهم رجال العلم الذين يستطيعون وحدهم ممارسة أقصى قوة تحملها المعرفة العلمية ، وبانت البشرية تعتمد على هذه الطبقة اعتمادا أكبر بكثير من اعتماد المجتمعات القديمة على الكهنة الذين كانوا يحيطون علما بالحفايا والأسرار ، وتأثرت البشرية تأثرا عميقا بطابع العلماء والفنيين ، وتوزعهم فى المجتمع ، وبالنطاق الذى عملوا فيه ، وبالباوعات التى حددت المجالات التى يمكن أن يستخدموا فيها معرفتهم •

وكما هى الحال بين شعوب الأرض ومجتمعاتها نجد أن أولئك الذين ملكو ناصية العلم المتطور ، كانت لهم الغلبة على أولئك الذين لم يسيطروا على المعرفة والعمليات العلمية ؛ سواء نموا أو لم ينبعدوا بالاستقلال والكيان القومى ، ولقد ارتكزت سيطرة أوروبا وغلبتها فى القرن التاسع عشر على هذه الركيزة ، وتفاقت بدرجة لا تقاس فى القرن العشرين - وجوه التفاوت بين المجتمعات العلمية وغير العلمية على حين انتشرت فى

نفس الوقت السيطرة على المعرفة العلمية من المراكز القديمة الى مراكز أخرى جديدة ، مفعلة بذلك بشكل هائل التوازن بين الأمم والشعوب ، وأصبح الصراع بين شعوب العالم على المركز أو الغلبة ، صراعا لا هوادة فيه على تملك ناصية هذه القوة - قوة العلم - وباتت فكرة الحرية والاستقلال والسيادة والمكانة ، تحمل كلها فى أساسها وجودها ، معنى التفوق والبراعة فى المعرفة العلمية .

وامتازت الدول ذات المساحة الكبيرة ، وذات المواد الطبيعية التى تسد الحاجات الأساسية امتيازاً واضحاً فى عصر التكنولوجيا على الوحدات الصغيرة ، مهما كانت هذه تقنية أو متقدمة ، وعلى الرغم من أن القرن العشرين شهد انهيار الامبراطوريات الكبيرة القليلة التى كانت تسيطر على العالم ، وشهد مولد الكثير من الأمم المستقلة ذات السيادة ، فقد كان الاتجاه يشير الى انبثاق عدد قليل من الدول اكبر المساحة والقوة - الولايات المتحدة ، الاتحاد السوفيتي ، وكان لهما مكان الصدارة فى أواسط القرن ، والصين والهند وكاتنا تنهضان ، والبرازيل التى كانت ترى فى نفسها دولة كبيرة من دول المستقبل ، تكاد تشكل قارة بذاتها - كما يشير الى تجمع الوحدات الصغرى فى كتلت أو اتحادات فدرالية مترابطة : السوق الأوروبية المشتركة ، الدول العربية ، منظمة الدول الأمريكية ، حركة الجامعة الأفريقية . وكانت هذه الاتجاهات فى أواسط القرن تشطر العالم الى أجزاء : الدول الشيوعية وغير الشيوعية ودول الحياد - وأصبح الصراع بين هذه الأقسام أكثر فاكثراً ، بمثابة اختبار للقوة عن طريق السيطرة على الموارد العلمية واستغلالها .

إن القوة التى وضعها العلم تحت تصرف الانسان لا يمكن الاستفادة منها الا عن طريق تنظيم ضخم يزداد مع الأيام تعقيدا - تنظيم سياسى صناعى تقنى ، ولا يمكن بطريقة فعالة ، الامساك بعنان القوى الجديدة التى أطلقها العلم وتسخيرها ، دون قدر كبير من الإدارة ، والتوجيه على مقياس لم يحاوله أحد من قبل . لقد أصاب الجانب الاقتصادى من الحياة تغيرات ثورية ، فى الاقتصاد الرأسمالى والشيوعى والمختلط ، على حد سواء ، إن الهيئات الضخمة التى تستطيع وحدها السيطرة على الموارد والمهارات التقنية ، وتملك القدرة على متابعة البحث العلمى ، أصبحت الآن مراكز ضخمة للتحقيق العلمى وللحياة الاجتماعية وللدناميكية الاقتصادية ، وفى أجزاء تزداد اتساعا يوما بعد يوم من العالم ، بدأت هذه المجمعات الصناعية تشكل الوحدات التى يتكوّن المجتمع منها ، ولم

معجز الدولة بدورها عن أن تأخذ لنفسها قدرا أكبر فأكثر من السلطة والقوة ، لأنها حتى لو لم ترد أن تنظم بنفسها ألوان النشاط الانتاجي ، فلا بد لها من أن تتولى المراقبة والاشراف على كل ما يتعلق باستخدام الآخرين لمثل هذه القوى الجبارة .

وعلى هذا الأساس كانت هذه المنظمات عوامل مسيطرة لا مناص منها في حياة البشرية ؛ سواء على شكل هيئات صناعية جبارة ، أو شكل الدولة المتحركة في كل شيء ، أو على شكل مؤسسات أصغر ، التمس الناس فيها أن ينظموا حياتهم ويتمشوا مع القوى الجديدة . تلك كانت التنظيمات الضخمة الهائلة ، وهكذا كان مبلغ جسامه القوة التي واجهوا بها الفرد ، مما جاوز إلى حد بعيد ما كان عليه أن يواجه في الماضي . وكانت المجتمعات القديمة تتألف من وحدات مبعثرة ، ومنعزلة بعضها عن بعض ، بشكل أو بآخر - قري ، قبائل ، مدن أو أقسام - يفصل بينها بعد الشقة والحوجز الجغرافية ، حيث كان انعدام المواصلات يضيق مجال السلطة الفعالة ويحد منها ؛ أما الآن فليس ثمة شبر من الأرض على وجه البسيطة عاش فيه الناس منعزلين منطوين على أنفسهم ، بعيدا عن اليد الطولى والصوت الملح المدوي للقوة ، وهما أي اليد والصوت ، منظمان على مقياس ضخيم جبار .

إن هذا التركيز المحتوم الذي لا مناص منه للقوة لم يكن ينعجز عن التأثير في الفرد . إن التقيية العليا للفرد ، تلك التي كانت قد نودي بها في النظرية الثورية القائلة « بالحرية والمساواة والاخاء » ، بقيت جزءا حيويا من ميراث القرن العشرين ، وفكرة ديناميكية ، في التطور السياسي في تلك السنين ، لقد عهد إلى الدولة الحديثة القائمة على الانتخاب العام بمصلحة الشعب جميعه وخيره ، فقدمت لمواطنيها سلسلة ضخمة من الخدمات وضروب الحماية مالم يدر بخلد الحكومات القديمة أنه من الضروري أو من المناسب تقديمه ، وفي نفس الوقت تغيرت الصلاقة بين الفرد والمجتمع تغيرا لم يكن بد منه ، حين نقذت الدولة إلى كل مجالات الحياة ، مسلحة أو مزودة بأدوات قوية لتفرض الانسجنام أو التناسق في سياساتها وأغراضها ، أو تحت عليه .

وكانت ثمة فوارق أساسية في مركز الفرد في مختلف أساليب التنظيم والحكم ، فحين استقرت كل السلطة في يد دولة تتدخل في كل صغيرة وكبيرة ، تطبق نظام المركزية في الإدارة ، استوحى الفرد دوره من نسيامات هذه الدولة ، وقد تدعو هذه السياسات إلى تحسين أحواله

ذاتيا ، وإلى اسهامه الجاد فى التخطيط وتحقيق الاهداف العامة المشتركة ،  
أو أنها على التقيض من ذلك تتطلب الرضا والتسليم ، دون مساءلة ،  
يفضاء من يدهم الأمر وخضوعا تاما لسلطانهم ، الى جانب التضحية  
بالغايات الفردية ، وفى كل الأحوال حدد مجال المبادرة الفردية أو  
الابتكار الفردى عن طريق السلطة العليا ، وتعلقت كل الأعمال وكل  
المسئوليات تعلقا تاما جوهريا بفرض عام مشترك .

ومهما يكن من شيء ، فانه حيثما عملت بعض المنظمات بوصفها  
مراكز مستقلة للقوة فان قواها المتعادلة اتجهت الى ايجاد شيء من التوازن  
بين بعضها ، وإلى افساح مجال ينعم فيه الفرد بمدى واسع من الاختيار  
والابتكار ، واحتفظ الفرد بقدر كبير ملحوظ من الحرية ومجال العمل  
فى المجتمعات التى واجه فيها تنظيم العمل ادارة منظمة ، وتنافست فيها  
الهيئات بعضها مع بعض ، وأحدثت النظام الدينى توازنا مع السلطة الزمنية  
العلمانية ، والتى كان فيها التنظيم العسكرى خاضعا لسلطة مدنية ،  
وأمكن أن يؤثر الفلاحون المنظمون فى السياسة العامة ، والتى تقوم  
فيها خدمة مدنية محصنة آمنة من التدخل السياسى ، وفيها قضاء مستقل  
يمكن أن يطبق المبادئ القانونية المقبولة ، ويمكن أن تتنافس فيها  
الأحزاب السياسية على السلطة السياسية ، ولكن هنا أيضا كان لزاما  
على الفرد أن يؤدى وظيفته من خلال المجموعات المنظمة ، حتى يحتل  
لنفسه مكانا فى المجتمع الحديث .

وخلقت قوة العلم وقوة التنظيم فى حياة البشرية أزمة فكرية ،  
وأزمة أخلاقية معا ، أما من الناحية الفكرية فقد ثار التساؤل عما إذا  
كان فى مقدور الانسان أن يدرك تعقيدات القوة التى أطلقها من عقالها ،  
وأن يتصور الوانا جديدة من الترتيبات يمكن أن تحل محل الترتيبات  
التي فرضتها الطبيعة والتى كان الانسان قد تعلم أن يتدبرها أو يدمرها ،  
ونشأت الأزمة الأخلاقية من انهيار كثير من القيم ، ومن التصارع بين  
مابقى منها ، ومن التنافر بين القوة التى قبض عليها الناس بين أيديهم ،  
والضعف أو القلق أو التناقض فيمن يوجهون أو يرشدون الى استخدام  
هذه القوة ؛ تلك هى القضايا الكبرى فى النصف الثانى من القرن  
العشرين .

ان التعقيد الهائل فى القوى التى أطلق لها الانسان العنان ،  
تحدت ادراك الانسان نفسه ، ان نماذج حركة الطيران بلغت من التعقيد  
حدا لم تعد معه ملاحظات الانسان وتقديراته كافية لمنع النفاثات المتسببة

من التصادم ، وانتزعت الإشارات الإلكترونية التي تعمل بشكل أسرع وأدق من حواس الإنسان وتفكيره - انتزعت السيطرة على الجو من أيدي الرجال القابعين في برج المراقبة أو القابعين أمام أجهزة المراقبة في الطائرات نفسها . ولكن هذه العقول الإلكترونية بدورها اعتمدت على مقدرة الإنسان على تفذيتها بالمعلومات الصحيحة ، وعلى المحافظة عليها في حالة جيدة صالحة للعمل ، واعتمدت المدن التي تمتد أطرافها ، والطرق التي تتشعب مسالكها ، كل منها على الأخرى وعلى الريف ، وبذلك تخلق مزيدا من المشاكل ، لأية مشكلة ، حلت . وتكدس فائض الزراعة في بعض البقاع ، على حين أناخ الجوع بكليلة على بقاع أخرى من العالم ، وأضر قهر المرض وما نتج عنه من الزيادة في الأحياء وإطالة معدل العمر بكثير من النظم . ان ادراك هذه التعقيدات ، والتنبؤ بأثر كل تغيير ، وتقدير تفاعل العوامل التي لا حصر لها - كل أولئك تطلب معرفة وتفكيراً ، أكثر بكثير مما كانت تطلبه المجتمعات السابقة ، حيث لم يتعرض أو يخضع الجزء يسير جداً من الحياة للتعديل عن طريق تصرفات الإنسان ، كما أن كل أولئك تطلب المعرفة والتفكير من عدد أكبر من الناس ؛ لأن القوى المقتدة غررت بالأفراد في كثير من دروب الحياة ، ولم يستطع الا نفر قليل من الناس أن يحصروا ادراكهم وتوجيهاتهم في التصرف في نطاق خبرتهم الخاصة المباشرة ، كما فعل معظم الناس في الماضي .

وتحدث ظروف العالم المتغيرة قدرة الإنسان على تخيل ما هو مرغوب فيه وما هو ممكن ، حين لم تعد التنظيمات القديمة كافية ، حتى تتسع للقوى والطاقات الجديدة ، ولم يكن من المتوقع أن النظم والعلاقات والأفكار الاجتماعية السائدة في فترة الانقلاب الصناعي الأول ، قد تمتص التغييرات التي أحدثها عصر الذرة . ولابد من تدبير نماذج وأنماط جديدة ، وأى الآراء عن الحياة الطيبة الكريمة كان يتناسب مع الوضع الجديد وانفع بالعلاقات ، والإمكانات الجديدة ؟ أى ألوان العلاقات يمكن دعمها بين الشعوب والأمم والمجموعات والأفراد بعضهم بعضاً ، ويمكنها أن تقضى نمو الطاقات البشرية ؟ أى توازن بين القوى المتكافئة يمكن أن يبقى على درجة أساسية من الاستقرار ، ومع ذلك يبقى باب الحرية والفرصة مفتوحاً أمام الأفراد والمجموعات والشعوب . أى الضوابط يمكن أن يكبح جماح القوى المدمرة أو المتفطرية ، انه بدون رؤية النظام الجديد ، ليس للإنسان إلا أن يتسكع أو يتخبط مع الأشكال القديمة .

وبالنسبة للقضية الأخلاقية ، فاما أن تكون ثمة أخلاق جديدة

لعصر العلم ، يجب العثور عليها في العلم نفسه ، أو أن تكون ثمة بعض الصيغ التاريخية لتقييم الأخلاقية والجزءات يكتفى بها في الوضع الجديد ، وواجه رجال العلم أنفسهم ورطة أخلاقية . ان للعلم أخلاقه الخاصة في السعى وراء المعرفة - تنقيب لا هوادة فيه ، حرية العقل ، أمانة مطلقة في الملاحظة والتقرير ، تعاون متبادل في السعى العام المشترك وراء الحقيقة ، ولكن رجال العلم لم يبسطوا بشكل تقليدي هذه القيم على تطبيق المعرفة ، لأن القيم التي تحكم في هذا النطاق - التطبيق لم تكن قيم العلم ، بل قيم المجتمع . وكان لمن أخرى أخلاقها في استخدام المعرفة العلمية - مهنة الطب من أجل الشفاء ، ومهنة الحرب من أجل التدمير ، ولكن مع الامكانيات الرهيبة التي أطلق لها العنان ، بدأ رجال العلم ينازعون في أمر حيادهم هم أنفسهم فيما يتعلق بتطبيق معرفتهم ، ويتساءلون عما إذا كان عليهم مسئولية خاصة ، على الأقل في اظهار الجمهور واطهار أولئك المعنيين بالسياسة ، على النتائج الفعالة لكشوفهم .

ان قواعد القيمة أو نظمها الموروثة من الماضي راسخة كاملة في النسيج الاجتماعي لكل المجتمعات ، ولا مناص من أنها شكلت جزءا من المنفذ الى الأوضاع الجديدة ، وثمة فكرتان طهرتا فيما يتعلق بكل من هذه القواعد ؛ فإى القيم يمكن أن يثبت ويكون صالحا ، ومن ذا الذي يحدد أيها يكون مرشدا وموجها .

وفي أواسط القرن كانت كل الديانات الكبرى تدعم كيانها في حيوية متجددة ، ولكن بقي التساؤل عما إذا كانت أية ديانة منها قد قدمت أساسا صالحا لصياغة أنواع الأحكام التي كان الناس مدعويين لصياغتها في العصر الجديد ، وعما إذا كانت قدمت جزاءات قوية الى حد كاف لتضفي فعالية على الأحكام الأخلاقية التي قد تقررها . لقد تعلقت أجزاء كثيرة من العالم بأخلاقيات الاشتراكية ، ولكن هذه كان ماركس قد صاغها في مستهل عصر التكنولوجيا ، ثم أحكم لينين صياغتها في بداية عصر الثورة العلمية في القرن العشرين .

وفي نظام القيم في الديمقراطية الليبرالية ( التحررية ) اعتمد أعمال المبدأ الأساسى في جدارة الفرد واستحقاقه ، على التوجيه الذاتى للفرد والحكمة الجمعية للشعب . ولكن مهما كانت فكرة صوت الشعب وصوت الله ملائمة في عصر ما قبل التكنولوجيا حين كانت الأحكام تتعلق بأشياء يمكن أن يكون للناس بها معرفة مباشرة ، فقد بدا أنه ليس من



المرجح كثيرا أن تكمن الحكمة في الإرادة الجمعية أو العامة . بالنسبة لمشاكل العصر الذرى • وعلى النقيض من ذلك ، فإن « مبدأ الزعامة » وضع المسؤولية الكاملة عن الحكم الأخلاقي على عاتق فرد ، قد تكون سليلته وقناعته الشخصية - مهما كان أساسها - بمثابة دليل أو مرشد لاتباعه ، وتخلصاتهم من السبب الأخلاقي • ولكن أنصار هذا المبدأ الأصليين في القرن العشرين كشفوا عن وجه الخطر فيه • وتفاقم هذا الخطر مع كل زيادة في القوة الفعالة على الكون المادى وعلى عقول الناس ، أما القيادة الجمعية عن طريق مجموعة مخصصة لهذا الغرض ، فيمكن أن تقم شيئا من المعرفة التقنية التى يفتقر إليها الشعب فى مجموعه ، وتتفادى نزوات الزعيم الفرد وشدوده ، ولكن مثل هذه الزعامة أيضا ، اقتضت وتطلبت أساسا لأى قرار أو تصميم ذى مسئولية :

وربما كان التحدى الأخلاقي الأساسى لعالم اعترف كل الناس فيه بالتزامهم بالإعلان العالمى لحقوق الإنسان ، هو ما إذا كان الإنسان يستطيع أن يجد أمسا انسانية يبنى عليها نظاما للقيم ، وما إذا كان التشبث بقضية الجنس البشرى يمكن أن يقدم جزاءات لمثل هذا النظام ، وما إذا كان من الممكن ارجاع كل القيم الانسانية الى الترتيب أو النظم الموجودة فى الطبيعة ، وماذا يدعم العطف والاحترام الانسانيين للكرامة الأساسية لكل فرد ، فى مجتمع تكون فيه القوة العظمى فطرية عاتية ! وإذا قضى يوما على الفكرة القديمة المحدودة ، فكرة « الترتيب الطبيعى » فهل يستطيع العلم أن ينفذ ببصيرته وفطنته الى مستوى أعمق لترتيب طبيعى حيث يمكن أن توجد مبادئ التوحيد والترابط ؛ تلك المبادئ التى قد تلتئم مع التطور الانسانى ، والتى يمكن أن تكون مرشدة وموجهة للسلوك وجزاءات له فى وقت مما •

لقد أصبحت هذه كلها قضايا خطيرة أمام البشرية - لا لجنس واحد أو أمة واحدة أو مجموعة من الأمم ، ولا لطبقة واحدة أو ملة واحدة ، ولكن للناس كل الناس على الأرض •

وعندما ووجه الناس بهذه القضايا فى النصف الثانى من القرن العشرين ، نظروا نظرة جديدة الى التقدم • ان الناس على مر كثير من عصور تاريخهم ، لم يقم تفكيرهم على أساس التقدم ، بل فكروا فى نظم ثابتة مقررة خالدة لا يحددها زمن ، المسرح الذى قضى عليه الانسان حياته القصيرة ، والذى يمكن أن يعيش عليه آخرون من بعده ، وظل هذا النظام الاجتماعى المقرر يقدم صورة حياة الانسان على الأرض فى مجتمعات آسيا

وفى المجتمعات القبلية فى غيرها من بقاع العالم ، حتى الى القرن العشرين .

أما فى العالم الغربى ، فانه منذ عصر النهضة ، وعلى الأخص منذ الثورة العلمية فى القرن السابع عشر لم يعد الناس يرون المجتمع ثابتا أو جامدا ، بل قادرا على التقدم - على التغير الى أحسن . وفى القرن الثامن عشر تضمن التقدم القضاء على النقائص التى حالت بين المجتمع وحالة الكمال الفطرى فى النظام الطبيعى . وبظهور نظرية التطور نظر الى التقدم على أنه جزء من النظام الطبيعى .

وفى الفكرة التى صاغها كارل ماركس ، يجىء التقدم عن طريق دياكتيكية يؤدى النزاع فيها بين نظامين متضادين للإنتاج ، يؤدى دائما الى انتصار النظام الأعلى أو الأسقى ؛ فالشكل الاقطاعى أسقى بالضرورة من الشكل القائم على الرقيق الذى جاء بعده ، والشكل الرأسمالى أسقى من الاقطاعى ، والاشتراكى أسقى من الرأسمالى ، أما الشكل النهائى الأسقى فهو الشيوعية ، وفى مستهل القرن العشرين رأى المجتمع الغربى فى التقدم ؛ سواء كان تطوريا أو ثوريا ، أمرا لا مبدى منه ، وقد تعجل به أو تموقه جهود الانسان الواعية ، ولكنه الاتجاه الاكيد لتطور الانسانية .

ودمرت أحداث النصف الأول من القرن العشرين فكرة المجتمع الساكن ، وفكرة التقدم التطورى التلقائى . لقد أبصرت المجتمعات الساكنة فيما مضى إمكانات التغير ، ووضعت أقدامها على عتبة الطرق الجديدة ، ومهما يكن من أمر ، فقد كان فى أوروبا أناس كثيرون يمثلون وجهات نظر متعددة ، يرون أن أثر القوى الجديدة قد يكون شرا أو خيرا ، وأصبحوا يؤمنون بأن فكرة التقدم التلقائى ضربا من الوهم والحداع ، ورأوا فيها خرافة محفوفة بالخطر ، تمنع الناس من التعرف على التهديدات الرهيبة التى ينطوى عليها التطور العلمى والتكنولوجى ، الذى لا يضبطه ولا يحكمه تطور أخلاقى يسير معه جنبا الى جنب ، وهذه الفكرة من ناحية ، انعكاس لانحطاط مركز أوروبا نتيجة لانتقال القوة ، وهى من ناحية أخرى صيحة الخطر ، وهى انذار بأن الناس لم يرهبوا الدمار الذرى كثيرا ، لأنهم كانوا مسحورين بالفكرة التقليدية عن التقدم .

على أنه من خارج أوروبا الغربية ، ظلت الفكرة عن التقدم كما كانت من قبل ، وعاشت هذه الفكرة فى الولايات المتحدة ، وفى أجزاء أخرى

من الدنيا الجديدة ، لا على أنها نظرية مجبوكة الأطراف ، بل بمثابة نظرة مجتمعات شابة تمر بعملية تحقيق الرفاهية المادية ، وتحت تصرفها موارد عظيمة ، وعاشت كذلك فى الأمم - الدول الجديدة فى آسيا وأمريكية ، وكأنها الصورة العقلية المقابلة لانسياهم المحتوم نحو التصنيع والروح المصرية أو التجديد ، ولكنها كانت تسير أكثر ما تسير فى فلك الشيوعية ، حيث كانت الماركسية قوة حية ؛ لأنها كانت حجر الزاوية فى الفكر الماركسى .

ولما كان البناء الأعلى فى المجتمع ، على ضوء هذه الفكرة ، يتبع دائما الأسلوب الأساسى للانتاج ، فقد تقيّد الانسان بأن يشب على قوى الانتاج المشكلة تشكيلا ذاتيا ، الى حد أنه يتمشى مع المهمة التى وضعها أمامه أو فرضها عليه التاريخ ، ومن ثم يتحقق التقدم .

وعلى هذا الأساس بدأ التقدم فى نظر الانسان فى منتصف القرن العشرين فرصة ممكنة ، قد ينتهزها الانسان ، ولكن المشكلة كانت فى الاختيار ، وما من مجتمع فى الماضى كان قد بدأ مجرد بداية فى افساح المجال لطاقت افراده جميعا . والشخصيات العظيمة وحدها فى كل العصور وفى كل الثقافات ، بفضل قوتها العقلية وإدراكها المرهف ، وقوتها الروحية واتساع صدورهما للعلاقات الانسانية - هى التى أظهرت بعض الامكانات الفطرية فى الجنس البشرى . ان قوى الانسان الجديدة قد زودته ببعض الوسائل التى يخلق بها بيئة اجتماعية مادية مواتية لتطور أغنى للحياة البشرية ، على مقياس أكبر من ذى قبل - اذا ، استخدمها لهذه الغاية ، وقد يكبو الانسان ، وقد يصعد ويتسلق مرتفعات جديدة ، ولكن مهما كان مصيره أو قدره ، فإنه هو الذى سيصنعه باستخدامه قواه الجديدة .

## الملحق الأول

تصدير (\*)

بقلم المدير العام لمنظمة اليونسكو

فى الوقت الذى يهينى الانسان نفسه للمروق من كوكبه الى الفضاء ، قد يجمل بالتاريخ أن يبصره بمسيرته على مدارج المصور .  
والحق أن الانسان لم يظهر قط من قبل مثل هذا اللهف على استقصاء الماضى ، أو مثل هذا الاهتمام المتحمس بالمفاظ على ما بقى من ملامح ذلك الماضى ومعاله ، وكأنما الانسان بطريقة خفية يحافظ فى فكره على التوازن بين ارتياد الفضاء وارتياد الزمان ، وكان انفتاح الواحد منهما على أجواز الخارج يقابل توغل الآخر فى أعماق الباطن .

ومهما يكن من شئ فإنه فى الوقت الذى يجد فيه الانسان أنه مندفع بسرعة تدوخ الرأس الى مستقبل عجيب مذهل ، لم تكن الحاجة يوما أكثر إلحاحا منها الآن ، الى وظيفة الذاكرة لتؤكد للجنس البشرى أن لها وانما خلقا ، واذا لم يكن الوعى متصلا فى مثل هذا التأمل فى عملية ابتعاثها ، فإن كثيرا من المخترعات التى نهل لها على أنها فتوحات أو ألوان من التقدم لن تعدو أن تكون مجرد تصرفات لا ضابط لها لقضاء أو قدر غير محبب الى الانسان .

ان أول ما يحرص عليه هذا السفر الذى نتشرف بتقديره الآن الى الجمهور ، هو استثارة الوعى بالماضى والإحاطة به ، فهو محاولة لتلخيص تراث الحضارة التى ندين لها بقوة اندفاعنا وحيبتنا .

---

(\*) نشر فى المجلد الأول من كتاب « تاريخ البشرية » ، التقدم الثقافى والعلمى .

والحق أن الطموح الى كتابة تاريخ العالم قديم جدا ، وكمن من أناس شرعوا فيه أقلامهم من قبل ، وخاصة في العصور الكلاسيكية - ولم تكن محاولتهم دون تقدير وتوفيق ، - وليس الكتاب الذى بين أيدينا الا حلقة فى هذه السلسلة المشرفة من المؤلفات العظيمة التى تحاول أن تقدم للانسان حصيلة ذكرياته ككل متماسك متصل .

ان للكتاب نفس الملمح المزودج ، وهو أن يحتضن الماضى فى جملته ، وأن يلخص كل ما نعرفه عن هذا الماضى ، وهو يختار نفس المنهج العقلى - أى طريق التفسير والتوضيح الذى يناقض طريق الوصف والسرد ، موجزا معالجة الأحداث الى مجرد دلالتها أو أهميتها فى نطاق ارتباطها بالعالم ارتباطا صريحا كان أو ضمنيا .

ومهما يكن من أمر ، فإن « تاريخ البشرية » هذا يفتقر عن نظائره السابقة فى عدة نقاط جوهرية . انه فى المقام الأول يحصر همه فى إلقاء الضوء على جانب من جوانب البشرية ، وهو تطورها الثقافى والعلمى .

وهو بهذا ينأى عن المناهج التقليدية لدراسة التاريخ ، وهى التى تضىء أهمية حاسمة على العوامل السياسية والاقتصادية ، بل حتى العسكرية كذلك وإن هذا الكتاب ليقدم نفسه الى القراء على أنه مصحح للنظرة العادية الى تاريخ الانسان ، وربما حق لأولئك الذين ابتكروا المشروع أن يروا منذ البداية أن هذا فى حد ذاته أمر نافع أصيل ، يكفى للاستغناء به عن أى هدف آخر .

ومن المسلم به أن من واجب علم التاريخ أن يحدد تحديدا موضوعيا ، عن طريق الاستدلال والقرائن ، وتبعاً لكل حالة - الأهمية النسبية للعناصر والعوامل المختلفة فى مواقف معينة . وإلى هنا يمكن القول بأن المنهج الذى انتهج عمدا فى هذا « التاريخ » مبدأ مسلم به عقلا ، وهذا هو المبدأ الذى تقوم عليه منظمة اليونسكو ، وهو على التحديد : الاقتناع بأن العلاقات الدولية ، فى واقعها الأساسى لا يحكمها أو يحددها مجرد العوامل والاعتبارات السياسية والاقتصادية فحسب . بل انها كذلك تنبع ، بنفس القدر ، بل ربما بشكل أكثر توكيدا ، من قدرات العقل ومتطلباته .

ومع ذلك ، فإنه حتى من وجهة النظر العلمية البحتة ، يمكن لهذا « للتاريخ » رغم أنه قد قصد به ألا يكون شاملا - أن يدعى أنه لكى يعيد

الى منجزات الثقافة والعلم حقيقتها وأهميتها كاملتين - قدم اضافة جوهرية الى هذا القدر من المعرفة القائمة على الحقيقة ومن الادراك الصحيح ، مما يتطلع الى تاريخ كامل الى أن يقدمه .

ولكن أصالة المشروع لا تقف عند هذا الحد ، والحق أن هذه بدايتها ، لأن الحقائق التي يتناولها هذا « التاريخ » ليست حقائق عادية . ان اعادة هذه الحقائق الى مكانها الصحيح لا يعنى مجرد ملء ثغرة طال عليها الزمن ، وبذلك يكمل السياق ، ويعيد توازن الحقائق مع جماع التاريخ ، ولكن تعنى اكتشاف بعد جديد للمادة التاريخية ، وهو ما لا يمكن ادراكه الا بتناوله من زاوية عقلية معينة . ان الحقائق الثقافية والعلمية ، مهما كان من أمر مادتها أو وسيلتها أو سببها أو مزاعمها أو ظروفها - هي في جوهرها أفكار الانسان عن الانسان .

وهذا واضح في محيط الثقافة ، حيث تكون أية قيمة مثلا انسانيا أعلى ، ولكن هذا ليس أقل صدقا في مجال العلوم ، ذلك فضلا عن أن الحقيقة في حد ذاتها قيمة ، فان جوهر العلم ليس المعرفة ، بل الطريقة التي تكتسب بها المعرفة ، أى القاعدة التي يلتزمها العقل من أجل الوصول اليها ، وكل قاعدة هي شكل من أشكال التأمل والتوجيه الذاتي ، وهذا وعى مضاعف .

ومن ثم فان التاريخ الذي وصف هنا ، دون ريب ، وفي بساطة تامة ، بأنه « التطور الثقافي والعلمي للبشرية » هو توخيا للدقة قصة كيف فهم الناس البشرية ، فرادى وجماعات ، على مر العصور ، وبعبارة أصح ، كيف فهموا « انسانيتهم » ، أعنى الجانب العالمى من خبرتهم ، وفي عبارة موجزة ، ان موضوع هذا الكتاب هو التطور التدريجى ، فى أعلى مظاهره المعبرة عن الوعي بالجانب العالمى فى الانسان .

وقد بذلت ، كما يرى فيما بعد عناية كبيرة فى وصف ألوان التبادل والتأثيرات التي تربط بين مختلف مراكز الحضارة عبر المكان والزمان ، ولسوف ترى كيف يزداد نسيج التأثيرات المتبادلة حبكة بازدياد وسائل الاتصال بين المسافات البعيدة عددا وسرعة ، وبازدياد العلاقات الزمنية .

---

(\*) ان العلاقات الزمنية نفسها متقوسمة - لا لتبديل حقيقى بطبيعة الحال ، بل بسبب اعادة التقويم المستمر لأهمية الأحداث التي تقع فى أثناء تأمل الانسان فى الماضى ، ذلك التأمل الذى يتجدد ويجدد .

يقينا انه ليس أقل ملامح هذا الكتاب تشويقا هو التوكيد على أهمية هذا الجانب الذى لا يزال غير معروف الا قليلا ، من الواقع التاريخي ، وهو الجانب الذى يمكن فيه رؤية « التماسك العقلي والأخلاقي في الجنس البشرى » ينتج اثره ، وهذا هو التماسك الذى اشير اليه في ديباجة دستور اليونسكو .

على أنه حتى هذا ، ليس هو الاكتشاف الحاسم ، فهو لا يكمن كثيرا في الأدلة على الترابط بين الحضارات الكثيرة المتنوعة ، قدر ما يكمن في الحقيقة الملموسة في كل ألوان الثقافة والعلم ، من حيث ان كل حضارة تتضمن أو تنتج أو تبرز صورة للانسان في أساليب تنم عن الجانب العالمى فيه .

ان هذه السمة العالمية الملازمة لكل خيرة ثقافية أو علمية هي التى تضيف طابعها الأساسى على تماسك البشرية الروحي ، وعلى هذا النحو يمكن أن يفيد التماسك في أن يكون أساسا للسلام الحقيقي الذى تحدث عنه دستور اليونسكو ، حيث ان تأثير التبادل الثقافى على تفاعل القوى المؤدية الى السلام ، في موقف معين ، كما نعلم جيدا هو تأثير معقد أو غير مباشر الى حد بعيد ، ولذلك يكون أمرا طارئا ، والحق أنه لأن موضوع هذا الكتاب هو - كما سبقت الإشارة إليه - تطور الوعي بهذا التماسك ، فان منظمة اليونسكو تعتبر مثل هذا الادراك حيويا وضروريا .

ولكننا نواجه على الفور حقيقة أخرى ، ليست أقل غزارة في مدلولاتها ، ففي الممارسة العملية في مجال العلم والثقافة نجد المعنى والأسلوب اللذين يشكلان المنصر الكونى يظلان مرتبطين ارتباطا وثيقا بالعمل الفريد من الاختراع أو الابداع الذى ينبعان منه .

وقد يقال بحق عن العلم والثقافة ، باعتبارهما خبرات ، انه كلما ازداد تركيز المرء على كل موضوع معين أصبح المرء عالميا بدرجة أكبر ، وانه بتكرار العمليات المختلفة للفعل الابداع ، مع اختزالها الى خصائصها الموضوعية - التى تشكل ما نسميه المنهج أو الطريقة - أو بالمشاركة الذاتية في المناخ العقلي لهذا الفعل - وهو ما نسميه السليقة أو الفطرة - نقول : انه بهذا أو بذلك يمكن لأي شخص آخر أن يفهم ويتمثل هذا المعنى وهذا الأسلوب .

وهذا يستتبع انه بالنسبة للتاريخ الذى يهدف لأن يكون على اتصال دائم بالخبرة ، وردها الى الحقيقة المرتبطة بها ، يكون للحقائق

العلمية والثقافية دلالتها وأهميتها عند طائفة معينة من الأفراد فقط ، وهم أولئك القادرون على تطبيق هذه المناهج وممارسة هذه السليقة ، مما يوصل الى أسرار الابداع في مظاهره الفريدة ، ومهما يكن من شيء فانه من أجل الحصول على هذه المقدرة ، يجب على الانسان دون ريب أن ينتسب الى هذا السياق الحضارى المعين الذى تقع فيه مثل هذه الظواهر الفريدة ، وتبعا لذلك فان أى تاريخ متماسك للعلم والثقافة ، يجب ألا يكتب الا من جماع وجهات النظر المتصلة بمجموعة الحضارات .

ان التسليم بأن هناك أكثر من حضارة واحدة ، لا يعنى بأى حال من الأحوال ، انكار استمرار التطور الانسانى وتماسكه ، وعلى النقيض من ذلك ، فان دراسة العلاقات المتبادلة عبر الزمان والمكان ، فى الأفكار والقيم والأساليب تؤكد معنى الاستمرار والتماسك اللذين لم يقررا قط من قبل يمثل هذا الشكل القاطع المقنع الذى تقررا به فى هذا التاريخ . وبالمثل فان ادراك أصالة الأعمال والرموز التى تشكل كل حضارة لا يناقض القول بعالمية العقل البشرى وشموله ، والعالمية الحقبة - كما رأينا - لا تعدو أن تكون معبرا لهذا الادراك لمعنى أو أسلوب لا يفتح على الوحدة الكامنة فى الجنس البشرى برمته ، الا بتعميق جذوره فى خاصية انبثاقها منذ البداية .

وفهمت العقلانية الكلاسيكية الغربية تاريخ العقل الانسانى على أنه عملية تطور رتب فيها الحقائق العلمية والثقافية بنظام ، مع الإشارة الى موضوع واحد ثابت ، وهو موضوع عالمى شامل بالطبيعة ، وليس ثمة حاجة تدعو الى الانغماس فى دراسة جدل فلسفى حول علم الكائنات البشرية وحقيقتها ( الاثنولوجيا ) بغية فضح هذه الأسطورة ، وليس أسهل الآن منه فى أى وقت مضى من أن نظهر كيف أبرزت - غرورا أو سذاجة - وفى كثير أو قليل من التفخيم - فى هذا الموضوع المزعوم أنه عالمى ، ذاتية شخصيات معينة تمثل عصرها أو حضارتها أو جنسها تمثيلا صادقا .

ان الكتاب الذى أنت بصدد قراءته يمثل المحاولات الأولى لكتاب تاريخ شامل للعقل البشرى من نواحي الذهن والفكر المتنوعة التى تميز مختلف الثقافات المعاصرة .

ان الكتاب الذى أنت بصدد قراءته يمثل المحاولات الأولى لكتاب تاريخ فالحق أن مثل هذا الزعم لا يمكن الترحيب به . فى تاريخ يسمى الى تقدير أهمية الأحداث ، ويتخذ من المواقف التى تبينها مختلف الحضارات نقاط



بداية له ، لأن هناك نوعا من الذاتية ، ضرورى فى كل ثقافة ، يجعل المنظر الذى تفتحه كل ثقافة على الجانب العالمى فى الانسان بمثابة عرض أو إبراز لانسانية هذه الثقافة فى ظروفها الخاصة . ان الأصالة فى محاولة تدوين تاريخ عالمى شامل تكمن فى أنها اتخذت مراجعها وأسانيدها من المجموعة الوغيرة من المفاهيم والانتاجات الثقافية المعاصرة ، وهذه هى أول محاولة ، بالنسبة لتاريخ الوعى ، لتقديم حصيلة المعرفة التى تملكها مختلف المجتمعات والثقافات المعاصرة ، ومجموعة الآراء والأفكار التى تعتنقها ، وهى أول محاولة لعرض تاريخ للفكر الانسانى ، الذى هو نتاج تفكير البشرية فى كل جانب من جوانب مظهرها الراضى ، وهو تاريخ عالمى حقا وبكل تأكيد ، فى هدفه وموضوعه .

وهذا الأمل الذى نصبو اليه ، وهو جوهر المهمة التى نضطلع بها ، هو الذى حدد اختيار النهج الذى نسلكه .

وليس هذا التاريخ من عمل فريق ذى أساس ثقافى متجانس ، ولكن من عمل لجنة دولية تحتضن - بطبيعة تكوينها ، وأكثر من هذا بالروح التى تسودها - كل التقاليد الثقافية المتباينة ، والأيديولوجيات الحديثة ، التى تشكل الإطار الروحى لعالمنا الحاضر . وأكثر من هذا ، أن اللجنة الدولية اتخذت لنفسها قاعدة ، وهى أن تخضع أعمال العلماء الذين جندتهم ، لفحص الشعب القومية فى الدول الأعضاء لليونسكو ، وهى شعب تضم أفرادا يحق لهم بصفة خاصة أن يمثلوا حقوق التربية والعلوم والثقافة فى بلادهم ، ولما كانت الملاحظات التى تلقيناها فى أثناء القيام بهذه الاستشارات الواسعة النطاق عرضة دائما للاعتبارات المتضاربة للحقيقة العلمية ، فقد أخذت هذه الملاحظات بعين الاعتبار والعناية ، عند صياغة المادة النهائية للكتاب ، وهكذا لم يطبق قط من قبل بمثل هذا القدر فى علم التاريخ ما يمكن أن أسميه اللامركزية فى وجهات النظر وفى التفسيرات .

وهذا السفر تبعاً لذلك وثيقة لها قيمتها أيضا ، لأن هذه الدراسة التاريخية فى حد ذاتها منجز ثقافى عظيم قصد به أن يؤثر ، بروحه ومنهجه ، فى الاتجاه الراضى للثقافة ، وهذا هو دون ريب غايته النهائية . فكما أن الوعى بما يربط بين البشر من وحدة فكرية وخلقية - وهو الوعى الذى يستهدفه هذا الكتاب ، لا ينطلق من الكشف عن العلاقات المتبادلة فى الماضى ، قدر انطلاقه من الجهد الذى ينطوى عليه الماضى العلمى والثقافى ، كذلك ليست أهم ملامح هذا الجهد الحاضر هى التحقيق الكامل للهدف

الذى توخاه ، بقدر ما هي . اسهام الموضوع كله بوضعه الراهن فى هذا  
الجهد الموحد الذى هو هدف فى ذاته .

وفى حركة احياء الثقافة هذه ، التى ينبع شمولها وعالميتها ، لا من  
طبيعة مجردة فذة ولكنها تتطور تدريجيا على أساس تنوع مسلم به  
تسليما حرا ، عن طريق التلاحم الفعلى والجهد المستمر للوصول الى  
التفاهم والتعاون ، تدرك منظمة اليونسكو سبب وجودها ومبداها الرائد  
الموجه معا ، اننا نؤمن بأن وحدة البشرية يجب بناؤها فى أناة وصبر ،  
عن طريق الاحترام المتبادل للثقافات التى تعمل على تنويع الوحدة ، دون  
تبديدها ، ويتأميمس الأكثر فالأكثر من مراكز العلم التى تنشر قدرة  
الانسان التكنولوجية فى مختلف أركان المعمورة ، وتشجع تكافؤ فرص  
تقدمه ، وفرص الاحتفاظ الحقيقى بكرامته .

تلك اذن هي الأفكار الأساسية والعالم الرئيسية فى هذا السفر ،  
وهي فى نفس الوقت نفس الأسباب التى حدثت باليونسكو ، بوصفها  
منظمة التربية والعلوم والثقافة فى الأمم المتحدة ، الى التفكير فى المشروع  
والعمل على تنفيذه .

وليست منظمة اليونسكو هي مؤلفة هذا التاريخ ، بل هي اللجنة  
الدولية التى قادت هذه المحاولة فى استقلال فكرى تام منذ ١٩٥٠ ، ومن  
ثم فانه الى هذه اللجنة ، واليها وحدها يرجع الفضل فى هذا العمل ،  
وأرجو أن أقرر فى نفس الوقت أنها تتحمل وحدها مسئولية قيمته  
العلمية .

ولكن اليونسكو ، على أية حال ، فخورة بتنظيم العمل فى هذا  
المشروع وتيسير انجازه بما قدمت من اعتمادات ، وجهاز ادارى ، واسهام  
عالمى ، مما كان ضرورة لازمة له ، ومن هذه الوجهة ، يكون هذا العمل  
البحرى الذى لم يسبق له مثيل ، فى جوانب كثيرة منه ، من صنع  
اليونسكو كذلك الى حد ما .

ولذلك ، فانه لواجب مجيب الى ، أن أعبر عن شكر المنظمة لأولئك  
الذين اشتركوا فى العمل ، وأسهموا فى نجاحه ، مهما كان نصيبهم ،  
واى أعبر عن شكر المنظمة فوق كل شىء لأعضاء اللجنة الدولية  
المتأزين ، ولرئيسها العظيم الأستاذ Paulo E. de Berrêdo Carneiro  
أولئك الذين لم ييخلوا طوال ثلاثة عشر عاما بكنوز المعرفة لديهم ، ولا بما  
أوتوا من مواهب فى اخلاص وانكار للذات لا يعللها الا سمو أفكارهم ،

وفيما يتعلق بفكرة التطور العلمي والثقافي ، الذي يكون فيه الوعي ماثرة  
وابداعا في أية ناحية أتيت ، يمكن القول ، دون خوف المبالغة ، بأنه في  
تقديم هذا العرض العام لماضي تاريخ العقل البشري ، مما لم يسبق له  
نظير من قبل - أسهم هؤلاء الأعضاء اسهاما هائلا في الاتيان بوعي حضاري  
ينتظم الجنس البشري بأسره ، وبودي ، مع كل اعجابي - أن أعبر لهم  
عن تقدير اليونسكو .

باريس ١٩٦٢

رينيه ماهي

## تعريف\*

بتاريخ التطور العلمى والثقافى للجنس البشرى

بقلم رئيس اللجنة الدولية

ان من بين المهام الموكولة الى منظمة اليونسكو بمقتضى دستورها - مهمة اشاعة المعرفة والتفاهم المتبادلين فى العالم ، وعلى حين أن كثيرا من أوجه الخلاف التى تفرق بين الناس تبدأ من ماضى سحيق ، فإن تحليل سوابقهم التاريخية ، يكشف عن الصلات التى تشد بعضهم الى بعض ، ويبرز اضافاتهم الى ميراث الانسانية المشترك ، ويزيح الستار عن تيارات التبادل الثقافى مدا وجزرا ، ويؤكد ميلهم المتصاعد الى أن يصبحوا جماعة عالمية متكاملة .

ان التاريخ ، فيما وراء أوجه الخلاف فى الجنس والمناخ والبنيان الاقتصادى وأساليب التفكير ، ليعبر الشخصية الأساسية للمجموعات البشرية المختلفة ، جاعلا فى حيز الامكان ، الوقوع فى كثير من الحالات ، على وجوه شبه عميقة بين التحولات التى مرت بها هذه المجموعات ، من العصر الحجري الى عصرنا الحاضر ، واذا نظرنا الى الجنس البشرى ككل ، وجدنا أن مجرى تطوره قد تم ، من اقليم الى اقليم ، ومن شعب الى شعب عن طريق سلسلة من الذبذبات قد يتسع مداها أو ينقص ، وقد يطول زمنها أو يقصر ، وان الحضارات المختلفة التى ظهرت على مر العصور

---

(\*) نشر فى المجلد الاول من كتاب «تاريخ البشرية» - التطور الثقافى والعلمى.

للتفق مع المظاهر والانماط البارزة لهذه الحركة العامة . ويكاد كل منها يوجد في مكان ما في العالم اليوم . أن المجتمع المعاصر ليبدو وكأنه قطعة من الفسيفساء ، تلتصق فيها ، أو تواجه بعضها بعضاً - تلك الحضارات التي اتسعت وجوه الخلاف بينها .

وانه ، فيما أرى من أجل التعرف عليها بصورة أفضل ، ومن أجل زيادة تماسكها ، أخذت منظمة اليونسكو زمام المبادرة ، فوكلت إلى المؤرخين ورجال العلم والأدبي المجتدين من مختلف أنحاء العالم ، مهمة إعداد هذا المؤلف ونشره ، وهذا ، على الأقل ، هو ما فهمته من رسالة اللجنة الدولية التي أشرف برياستها ، ولم تكن مهمتنا أن نديج فلسفة للتاريخ ، في ضوء القوانين الاقتصادية والفكرية والأخلاقية التي يمكن أن تحكم التطور الاجتماعي ، ولكن مهمتنا أن نصف من وجهة نظر عالمية شاملة - إضافة أو إسهام كل عصر ، وكل إقليم وكل شعب - في تقدم البشرية العلمي والثقافي .

ويوجد في التقارير الرسمية التي قدمتها إلى المؤتمر العام لليونسكو منذ ١٩٥١ بيان مفصل بالخطوات العامة التي اتخذت لاتمام هذا المشروع الذي صيغ في قرار قدم إلى المؤتمر العام في دورته الثانية التي عقدت في مدينة المكسيك ١٩٤٧ ، وكان دكتور جوليان هكسل ، السكرتير التنفيذي للجنة التحضيرية لليونسكو آنذاك هو الذي تقدم بهذه الفكرة : ١٩٤٦ :

« وقد يبدو أن المهمة الرئيسية أمام « العلوم الانسانية » الآن هي أن تعمل على تدوين تاريخ تطور العقل البشري ، وعلى الأخص منجزاته الثقافية العظمى ، وأن هذه المهمة لتتطلب العون من جانب النقاد الفنيين والفنسانيين ومؤرخي الفن وعلماء الأنثروبولوجيا ، ودارسي الديانات المقارنة ، ورجال الدين واللاهوت ، وعلماء الآثار ، وعلماء الآداب القديمة ، والشعراء والأدباء المبدعين ، وأساتذة الأدب ، كما تتطلب الدعم المخلص البجاد من جانب المؤرخين . وفي هذا ، بطبيعة الحال ، ينبغي أن يحتل تطور الثقافة في مختلف بلاد الشرق بمثل العناية التي يحتل بها نمو الثقافة في الغرب . مرة أخرى ، نقول : أن منظمة اليونسكو تستطيع أن تساعد بأن تكون صادقة مخصصة للجوانب المتشعبة الكثيرة في هذا العمل ، ولتجنيد رجال من مختلف هذه البقاع ، لينضم بعضهم إلى بعض ، ليعاونوا في هذه الناحية أو تلك من هذا العمل الضخم . »

( هذه العبارة مقتبسة من « اليونسكو - أهدافه وفلسفته » .  
لندن ١٩٦١ )

وفي عامي ١٩٤٧، ١٩٤٨ عقدت عدة اجتماعات تحضيرية، وأجريت عدة دراسات مبدئية، اشترك فيها الأساتذة كارل ج. بوكهارت Carl J. Lueckhardt ولوسيان فيبر Lucian Febvre وجوزيف نيدهام Joseph Needham وجورج سال، والدكتور طه حسين ، وموظفو اليونسكو، ومن بينهم دكتور جوليان هكسل - المدير العام للمنظمة آنذاك - ومستر جان توماس ، والأستاذ بير أوجر Auger وفي ١٩٤٩ طلب الى الأستاذين لوسيان فيبر وميجوال أوزريودي الميدا Migual Ozorio de Almeida تقارير عامة ، في ضوءها أوصى المؤتمر العام لليونسكو في دورته الرابعة بضرورة البدء في العمل فوراً .

وفي نفس السنة دعيت لجنة من الخبراء لاعداد خطة لكتابة التاريخ العلمي والثقافي للبشرية لعرضها على المؤتمر العام ، وكانت اللجنة تضم العلماء : ر . كياكسكا ، لوسيان فيبر ، م . فلوركن ، ج . نيدهام ، ل . بياچيه ، ب . ريفيه ، و . شريوك ، وفي مستهل عملها استشار دكتور جيم تورس - بوديه في الحاضرين روح العمل التي اعتبر أن المشروع يجب أن ينجز على هديها .

« انه ليجدر ، عن طريق اليونسكو أن يتهيأ للإنسانية أن تحقق من ماضيها المشترك ، وأن تدرك أهمية جماع المجهود والابداع والاستئانة التي شكلت التراث الذي نسمى اليوم لتقديمه . وإذا نظرنا الى هذه اللحظة من تاريخ العالم على أنها ساعة اليونسكو ، فإن الفضل في هذا يعود الى الاتساع البطيء ، بل وغير الملحوظ غالباً في نظرة البشرية . »

« اننا انما نسعى لتدوين ثبت بالأحداث الثقافية الكبرى ، التي شكلت وجود الانسان وخلقت حضارته في بطنه » .

« ولهم أن نشرع في ذلك ، تحلونا ارادة النجاح ، وتدفعنا روح الموضوعية الرصينة غير المتحيزة » . »

ومع ذلك ، فإن منظمة اليونسكو ، بنشرها اليوم سفرها جامعا عن معرفتنا الراحنة بالتاريخ العلمي والثقافي للبشرية ، وهي بعيدة عن أن تهدد روح النقد لتناسم ، سوف تستنحت هذه الروح الى بحث جديد متحمس ، وانى لمقتنع كل الاقتناع بأنه ليس في طبيعة علم التاريخ ، أو

فى حالته الراهنة شىء يحول دون عمل هذا المصنف أو السفر الجامع ،  
بل يقينا ان كل الظروف تدعونا اليه »

وتمشيا مع قرار المؤتمر العام فى عام ١٩٥٠ ، اجريت الاستشارات  
مع المجلس الدولى للاتحادات العلمية ، والمجلس الدولى للفلسفة والدراسات  
الانسانية ، من اجل تعيين لجنة دولية لتضطلع ، باسم اليونسكو ،  
بالمسئولية الكاملة فى الاعداد للعمل وانجازه ، ودعا المدير العام لليونسكو  
هؤلاء السادة الذين عينهم هذان المجلسان ليكونوا أعضاء عاملين فى  
اللجنة ، وهم : هومى بها بها ( جامعة بمباى ) ، كارل بيركهارت  
( سويسرا ) ، باولو كارنيرو ( جامعة البرازيل ) ، جوليان هكسلى  
( المملكة المتحدة ) ، شارل مورازيه ( جامعة باريس ) ، ماريو براز ( جامعة  
روما ) ، رالف تيرنر ( جامعة ييل ) ، سلفيو زاقالا ( جامعة المكسيك ) ،  
قسطنطين زريق ( جامعة دمشق ) .

واجتمعت اللجنة الدولية لأول مرة فى ديسمبر ١٩٥٠ ، ثم فى  
مارس ١٩٥١ فى باريس وفى هذين الاجتماعين قررت أن تدعو عددا من  
الأشخاص البارزين ليكونوا أعضاء مراسلين ، كما قررت تشكيل لجنة  
للتحرير ، يكون الأستاذ رالف تيرنر مقورا لها ، وقسطنطين زريق وشارل  
مورازيه عضوين فيها ، وشرفتنى اللجنة بتعيينى رئيسا لها ، على أن يكون  
دكتور جوليان هكسلى وكارل بيركهارت نائبين للرئيس ، وشكل مكتب  
يضم الرئيس ونائبيه الرئيس ومقرر لجنة التموين ، وانتخب دكتور  
أرماندو كورتيز بالاجماع سكرتيرا عاما للجنة ، وكان موظفا فى قسم  
النشاط الثقافى فى اليونسكو ، وكان منذ البداية مسئولاً عن سكرتيرية  
اللجنة .

وفىما بين عامى ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، اضيف الى اللجنة الدولية أعضاء  
جديد ، توخيا للتوسع فى التمثيل الجغرافى والثقافى والفلسفى ، فعين  
بالاتفاق مع المدير العام لليونسكو السادة د. كستريوس ( هولندا )  
جياك فريموند ( سويسرا ) محمود حسين ( باكستان ) ، هوشى  
( الصين ) ، اريك لوزدت ( السويد ) ، روس. ماجندار ( الهند ) ،  
برسى سكرام ( ألمانيا الاتحادية ) ، على الساسى ( ايران ) ، بيريه فلانونا  
( اسبانيا ) .

ومنذ ١٩٥٢ اتصلت اللجنة الدولية بعلماء البلاد التى لم تكن  
آنذاك أعضاء فى اليونسكو ، ولكنها تمثل مناطق ثقافية هامة ، وأرسلت  
الدعوات الى الاكاديميات الوطنية للعلوم والفنون ، ولكنها لم تلق

استجابة أو لم يتسن للجنة الدولية ، الا فى ١٩٥٥ أن تستقبل بعض المؤرخين ورجال العلم كأعضاء جدد من اتحاد الجمهوريات السوفيتية ، والجمهوريات الشعبية فى تشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندا •

ومنذ ١٩٥٤ ، وسح المكتب الذى كان يعمل بالنيابة عن اللجنة الدولية ، مع مسئوليات اضافية ألقنها الجمعية العامة على عاتقه - وسع ليضم الرئيس ونواب الرئيس الستة ، على النحو الآتى : جوليان هكسل ( المملكة المتحدة ) ، ماجندار ( الهند ) ، رالف تيرز (الولايات المتحدة الأمريكية ) ، جاستون فييت ( فرنسا ) ، سلفيوزافالا ( المكسيك ) ، زفورينكين ( الاتحاد السوفيتي ) ، وفى ١٩٦١ انتخب بالاجماع لويس جتشمشوك Gortschalk ليكون نائبا آخر للرئيس •

وكانت المجلة ربع السنوية « مجلة تاريخ العالم » Journal of World History هي أول مائثرته اللجنة الدولية ، بناء على اقتراح شارل مورزايه ، وكان لوسيان فيفر محررا لها حتى وافته المنيه ١٩٥٦ ، حيث أصبحت تحت اشراف المكتب ، مع دكتور فرنسوا كروزيه ، ودكتور جى مترو ، بوصفهما هيئة تحرير لها •

وكانت المهمة الرئيسية « مجلة تاريخ العالم » هي تزويد اللجنة الدولية بالمادة اللازمة للتصنيف النهائى لكتاب التاريخ : التفاصيل المتعلقة بالوثائق والمراجع فى المسائل التى ظلت غامضة ، ترجمات الوثائق التى بدا أنها مطلوبة ، اضافات للتاريخ نفسه ، ولقد يسرت هذه المجلة أيضا ، للعلماء فى كل الاقطار مسييل المشاركة فى تبادل وجهات النظر فى المسائل التى تحتل التأويل والتفسير ، وسببيل العرض الفعلى للتاريخ •

ان مجلة تاريخ العالم لتمثل - من جانب اللجنة الدولية - اسهاما كبيرا فى المعرفة التاريخية وادراكا أفضل للعمليات التاريخية ، وان مجلة تضم بين دفتيها مقالات من أعلى مستوى علمى مبهورة بتوقيع علماء من مختلف الاقطار وتمثل أشد الاتجاهات الأيديولوجية تعارضا ، نقول : ان مثل هذه المجلة لترمز الى العمل العظيم الذى زودته هي بمادته الأساسية •

ودرست خطة اعداد هذا « التاريخ » دراسة مسهبة فى الاجتماعين الأول والثانى للجنة الدولية ، وتكشفت الدراسة عن عدة مناهج للعمل : فيمكن للجنة أن تصوغ النص النهائى ، أو أن تعهد به الى محرر واحد



بمفرده ، أو الى مؤلفين مستقلين ، ثم تقرر أن أقوم سبيل هو اختيار طائفة من المؤلفين المحررين لكل من المجلدات الستة ، مع احتفاظ اللجنة ، في نفس الوقت ، بسلطتها الكاملة ، التي منحها إياها المؤتمر العام لليونسكو ، ويمكن أن يكون المؤلفون المحررون مسئولين مسئولية كاملة عن النص ، ولكن يجب أن يعملوا تحت إشراف لجنة التحرير واللجنة الدولية وبالتعاون معها ، وأن ينتفعوا بمساعدات العلماء الذين تعينهم اللجنتان لمعالجة فصول معينة ، ويمكن عند الاقتضاء إحالة أجزاء معينة الى بعض المتخصصين .

وبناء على توصية لجنة التحرير ، عين في هذا الوقت مؤلفون محررون خمسة من المجلدات الستة ، فعين للمجلد الأول جاك تاهوكس وهنري فرانكفورت ( وكلاهما من المملكة المتحدة ) وعند وفاة فرانكفورت في ١٩٥٤ ، عين المرحوم سير ليونارد وولي ليكتب القسم الثاني من المجلد الأول ، وعين للمجلد الثالث رينيه جروسية ( فرنسا ) مع مؤلفين آخرين هما فاديم اليسيف وفيليب ورف ( فرنسا ) وفي ١٩٥٣ بعد وفاة جروسية ، وضطلع جاستون فييت بمهمة تحرير المجلد الثالث ، وعين للمجلد الرابع لويس جستشوك ( الولايات المتحدة الأمريكية ) ، وللمجلد الخامس جورج باسادر ( بيرو ) ، وقد استقال فيما بعد ، وحل محله مؤخرًا شارل مورايزيه ( فرنسا ) . أما المجلد السادس فقد عين له ك . زكريا ( الهند ) ، وقد خلفه في ١٩٥٦ دكتور كارولين ديرو ( الولايات المتحدة الأمريكية ) ، ودكتور بافيكار ( الهند ) ثم المرحوم دكتور رومين ( هولندا ) .

وفي ١٩٦٣ عين المرحوم الأستاذ لويجي باريتي ( إيطاليا ) مؤلفاً - محرراً للمجلد الثاني مع الأستاذين باولو بريزي ، لوستانو بيتتش ( إيطاليا ) بوصفهما مساعدين .

وفي ربيع ١٩٥٢ نشرت مسودة أول خطة للكتاب ، وبفضل الاهتمام الجاد لدى المؤلفين المحررين وأعضاء اللجنة الدولية والعلماء الذين أخذت آراؤهم في مختلف أنحاء العالم ، بناء على طلب اللجنة الدولية ، رجعت هذه الخطة في آتاة وروية ، لتكون مرشدا عاما في كتابة المجلدات الستة .

وتقرر بناء على اقتراح مني ، في اجتماع اللجنة الدولية في فبراير ١٩٥٤ ضم المؤلفين المحررين للمجلدات الستة ومحرر « مجلة تاريخ العالم » الى عضويتها ، وقد اتخذ هذا الاجراء بنية تمكين هؤلاء الذين اضطلعوا

لأول مرة بسنولية صياغة المجلدات من الاشتراك فى المناقشات ، ودفع اللجنة الدولية دفعة أكثر فعالية فى ادارة أعمالها ونشاطها ، وتقرر بالإضافة الى هذا ، أن تكون هناك هيئة واحدة فقط ، - هي مكتب اللجنة - مسئولة مسئولية تامة عن تنسيق عملها ، وضمانا لوحدة الأسلوب والعرض الأساسيين لمثل هذا العمل ذى المستوى العقلي الرفيع ، وذى المجال الضخم ، وكل الى الأستاذ رالف تيرنر مهمة تحرير النصوص الانجليزية .

وأفادت اللجنة الدولية طيلة تنفيذ برنامجها من تعاون اليونسكو والمؤتمر العام الذى انتهت الفرصة فى عدة من دورات انعقاده لبحث خطط العمل فى التاريخ الذى كنا بصدد اخراجه وفى مناسبتين ، اتخذت بعض القرارات التى كان لها اثرها على عملنا بشكل ملحوظ ، وأوصى المؤتمر العام التاسع الذى عقد فى نيودلهى ١٩٥٦ بأن تعرض مادة المجلدات الستة جميعا على الشعب القومية المكونة فى الدول الأعضاء ، وكان الهدف من هذه التوصية هو إتاحة الفرصة أمام اللجنة الدولية للتعرف على وجوه النقد والملاحظات على كل مجلد ، تمكيناً للمؤلفين المحررين من مراجعة عملهم والأخذ بأسباب الاتقان والكمال فى نصوصه ، وعلى حين أن الشعب القومية لم تستجب كلها ، فإن التعليقات التى وردت أثبتت أنها ذات فائدة عظيمة ، وانتبه كل المؤلفين المحررين الى وجوه النقد فى حرص بالغ ، وأخذوها بعين الاعتبار عند مراجعة مادة الكتاب ، وأكثر من هذا أن اللجنة الدولية التمسست مشورة الخبراء فى كثير من النقاط .

وبناء على دعوة من المؤتمر العام ، عقب انعقاده الماشر فى باريس ١٩٥٨ ، قررت اللجنة الدولية تعيين عدد من المؤرخين ليدلوا الى المكتب والمؤلفين المحررين بما يعن لهم من تعديلات ممكنة فى مادة كل مجلد من التاريخ ، فى ضوء ماورد من نقد وتعليقات ، وليقترحوا ملاحظات للتعديل على كل نقاط الخلاف ، وأصبحت هذه الخطوة ضرورية بعد مرض الأستاذ تيرنر ، الذى حال بينه وبين إنجاز عمله فى التحرير ، وتمشيا مع هذه السياسة ، وبالاتفاق مع أعضاء المكتب ومع المؤلفين المحررين ، اخترت طائفة من كبار المؤرخين ذوى جنسيات مختلفة ، ممن يصلحون بصفة خاصة للعمل كمستشارين خاصين ، ومن ثم يجد القارئ فى نهاية كل فصل فى كل مجلد ، مجموعة من الملاحظات والمراجع التى تزوده بخلاصات الآراء التاريخية فى المسائل التى قد تكون محل خلاف .

وتعمل اللجنة الدولية على اصدار ملحق للمجلد السادس « القرن

العشرين » فعلى حين عالج القسم الأول تاريخ عصرنا بنفس الطريقة التي عولجت بها الفترات السابقة في سائر المجلدات ، فإن هذا المجلد الثاني سوف يخصص لمناقشة مفتوحة للاتجاهات الرئيسية للتطور العلمي والثقافي في منتصف هذا القرن .

وتقسم المجلدات الستة رسوما تخطيطية أعدتها السيدة ستلاروينسون بناء على طلب المؤلفين المحررين ، ولوحات فوتوغرافية جمعتها سكرتيرية اللجنة الدولية ، بالتعاون مع المؤلفين المحررين ومساعدتهم ، وخرائط رسمت خصيصا بمعرفة الشركة السويسرية هولواچ ج . ١٠ Hallwag G.A.

وبودي ، ونحن بصدد اصدار هذا السفر ، أن أستعيد مع التقدير والأسى في وقت مما ، ذكرى أولئك العلماء الذين كان من سوء حظ اللجنة الدولية أن افتقدتهم في أثناء العمل ، والذين أسهموا اسهاما كبيرا في انجاز مهمتها ، وهم الأساتذة رينه جروسليه ، هنري فرانكفورت ، ك . زكريا ليونارد وولي ، لويجي بارتى ، لوسيان فيغر ، ج . م . رومين ، ودكتور ك . م . بانيكار .

ولابد لي في هذا المقام من أن أعبّر عن شكري وتقديري للمؤتمر العام لليونسكو الذي يسر سبيل القيام بهذه المهمة ، وللسادة المديرين العاملين ، جوليان هكسل ، وجيم تورس بوديه ولوتر إيفانز ، وللسادة فيثورينو فيرونيز ، ورينيه ماهي ، وسكرتيرية اليونسكو ، الذين أمدونا بالعون والتوجيه في كل مناسبة ممكنة طيلة عشر سنوات .

وان اللجنة الدولية لمدينة أكبر دين المؤلفين المحررين الذين أنجزوا مهمتهم في أقسى الظروف غالبا ، بأعظم قدر من الكفاية والاخلاص ، ولنواب الرئيس الذين شكلوا المكتب الذين احتملوا معي عبء المسئولية كاملة ، في كل مرحلة من مراحل تنفيذ المشروع ، وأذكر بصفة خاصة الأستاذ رالف تيرنر ، مقرر لجنة التحرير ، لوضعه الخطة العامة لهذا « التاريخ » وانصرافه بكليته الى العمل على انجاح المشروع الذي صب فيه نظرته الخاصة الى تاريخ متكامل للعالم ، واني ليسعدني بصفة خاصة أن أذكر هنا تعاون الأعضاء المراسلين والمستشارين والمترجمين الذين كان لعملهم أكبر القيمة في اتمام هذا المشروع .

ولقد أقادت اللجنة الدولية طيلة اضطلاعها بمهمتها من آراء المراقبين الرسميين - المجلس الدولي للاتحادات العلمية : الأستاذ ر . ج فورب ،

المجلس الدولي للفلسفة والدراسات الانسانية : سير رونالديسم ، المجلس  
الدولي للعلوم الاجتماعية : الأستاذ ف. هـ - لوسون .

وأخيرا ، يودى باسم اللجنة الدولية ، أن أقدم الشكر الى السكرتير  
العام دكتور جى مترو وهيئة السكرتيرية لتعاونهم الجاد الصادق الذى  
كان له اثره الكبير فى نجاح « التاريخ العلمى والثقافى للبشرية » .

باولو بريكو كارنيرو .

## محتويات القسم الثالث من تاريخ البشرية

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٢

### الفصل الثاني عشر

#### الاتجاهات الأدبية والفنية في مناطق الثقافة القريية

١ - في مستهل القرن العشرين .. .. .	٧
٢ - سنوات الابتدع .. .. .	١٤
٣ - سنوات العشرينات وما بعدها .. .. .	٣٣

#### أولا - أدبا القريية

( أ ) أزمة الثقافة القريية .. .. .	٣٤
------------------------------------	----

١ - مرض المجتمع .. .. .	٣٥
٢ - البحث النفسى .. .. .	٣٧
٣ - البحث فى حياة الآخرين .. .. .	٣٩
٤ - البحث عن الجنود .. .. .	٤١
٥ - الوجودية .. .. .	٤٢

( ب ) تطور الشكل الفنئ .. .. .	٤٥
--------------------------------	----

١ - الرواية .. .. .	٤٦
٢ - الشعر .. .. .	٤٩
٣ - الموسيقى .. .. .	٥٤

٤ - الفنون البصرية : الرسم ، النحت ، المسرح ، التصوير الفوتوغرافى .. .. .	٥٨
--	----

الرسم .. .. .	٥٨
النحت .. .. .	٦٣
المسرح .. .. .	٦٥
التصوير الفوتوغرافى .. .. .	٧٠
٥ - العمارة .. .. .	٧٤

## ثانيا - الثقافات القومية الناشئة في المناطق الأخرى ذات الثقافة

٨٠	الغربية
٨٢	( أ ) الولايات المتحدة الأمريكية
٩٣	(ب) أمريكا اللاتينية
١٠٢	(ج) الاتحاد السوفيتي
١١٢	٤ - وسائل الإعلام الجماهيرية والفنون
١١٣	أولا - السينما من حيث هي فن
١٢١	ثانيا - فنون التزويد بالمعلومات
١٢٦	تعليقات على الفصل الثاني عشر

## الفصل الثالث عشر

## التطورات في الآداب والفنون الشرقية

## ١ - طبيعة أثر الثقافة الغربية وأنماط رد الفعل

١٤١	أولا - ملامح عامة
١٤٤	ثانيا - التفاعل في مجالات نوعية
١٤٨	٢ - ادخال الأشكال الأدبية الجديدة
١٥٤	٣ - تعديل المضمون الأدبي
١٦١	٤ - الفنون البصرية
١٦٤	٥ - فن العمارة
١٦٥	٦ - الموسيقى والرقص
١٦٧	٧ - تأثير وسائل الاتصال الجماهير
١٦٨	٨ - رد الفعل في الغرب للتلاحم الثقافي مع الشرق
١٧٠	تعليقات على الفصل الثاني والثلاثين

## الختامة

## الفصل الرابع عشر

١٧٢	الشكل المتغير للحياة البشرية
١٨٦	تصدير بقلم المدير العام لمنظمة اليونسكو
	تعريف بقلم رئيس اللجنة الدولية لتاريخ التطور الثقافي والعلمي
١٩٤	للجنس البشري

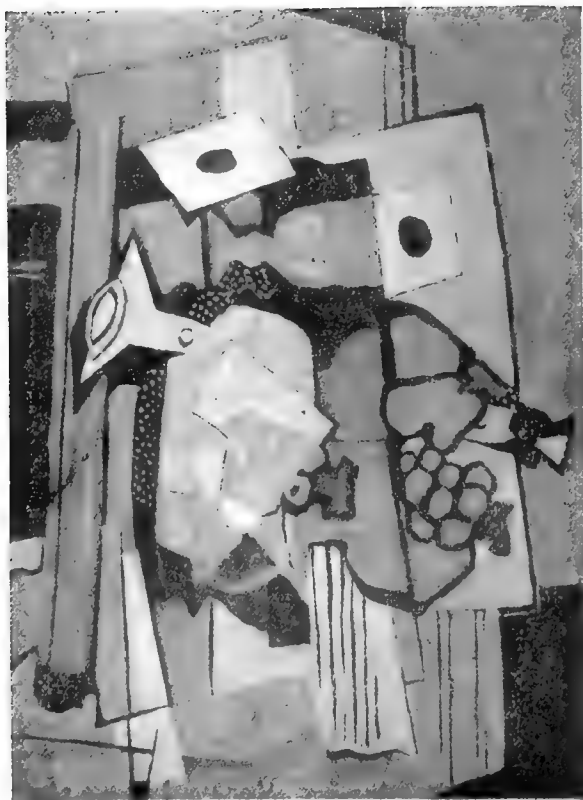


٢١ - بيكاسو : فتيات النبون ١٩٠٧ - متحف الفن الحديث نيويورك

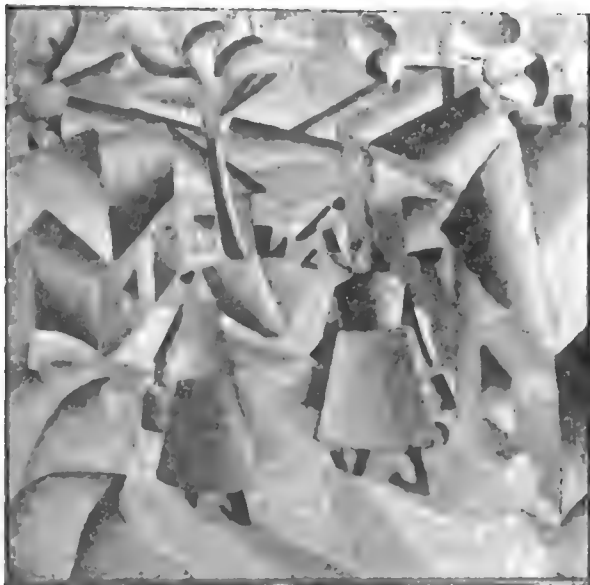


٢٢ - فرناند ليحيه : النساء في القاء ١٩٢١  
متحف الفن الحديث - نيويورك

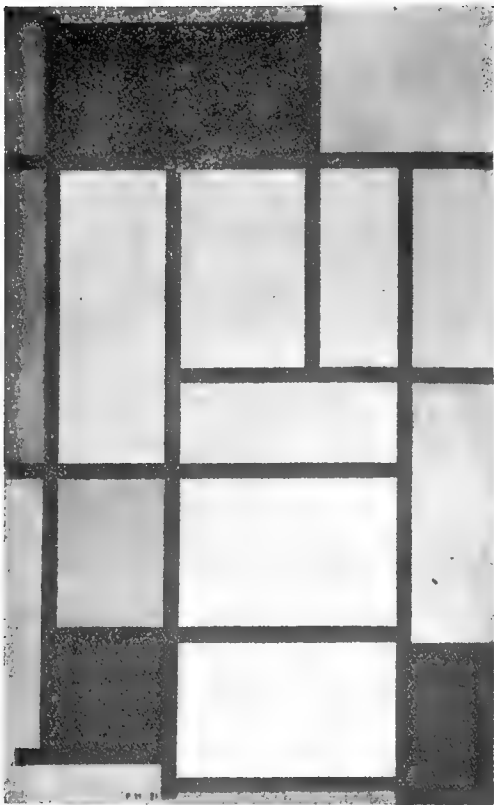




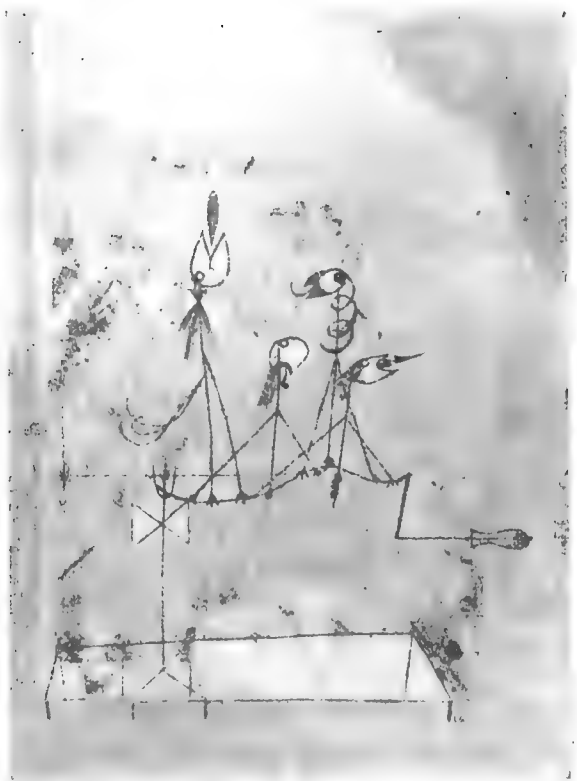
٢٣ - جورج براك : ( طبيعة صامتة ) المرأة مع الكروم ١٩٢٧  
مجموعة فليب - واشنطن .



٢٤ - كازيمير مالفتش : الصباح في الريف بعد المطر ١٩١١  
نيويورك - متحف جوجنهايم



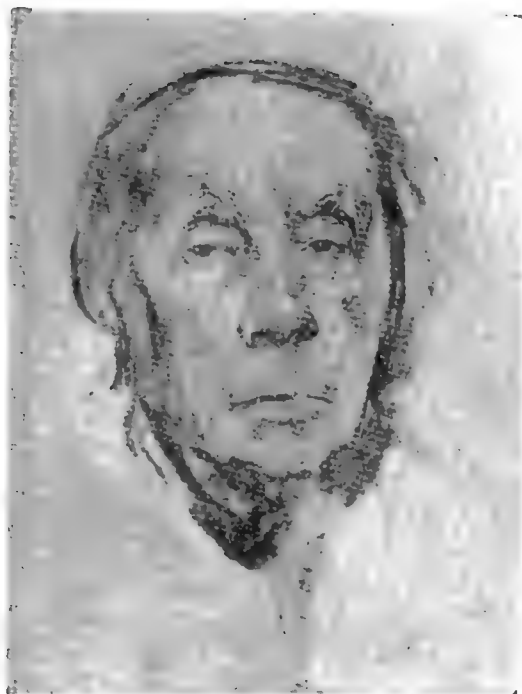
٢٥ - بيت هنريان : تكوين في الألوان الأحمر والأصفر والأزرق ، ١٩٢١ • المتحف البلدي -  
أمستردام •



٣٦ - بول كل : آلة السقفة ١٩٢٢  
نيويورك - متحف الفن الحديث



• ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ - ٢٩ - ٣٠ - ٣١ - ٣٢ - ٣٣ - ٣٤ - ٣٥ - ٣٦ - ٣٧ - ٣٨ - ٣٩ - ٤٠ - ٤١ - ٤٢ - ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧ - ٤٨ - ٤٩ - ٥٠ - ٥١ - ٥٢ - ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ - ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ - ٦٤ - ٦٥ - ٦٦ - ٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٠ - ٧١ - ٧٢ - ٧٣ - ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ - ٧٧ - ٧٨ - ٧٩ - ٨٠ - ٨١ - ٨٢ - ٨٣ - ٨٤ - ٨٥ - ٨٦ - ٨٧ - ٨٨ - ٨٩ - ٩٠ - ٩١ - ٩٢ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٦ - ٩٧ - ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠



٢٨ - گیت کوتوتز : وجه ( بالعم ) ١٩٤٣



٢٩ - الاسكندر ديتكا : الدفاع عن بتروغراد ، ١٩٢٧ - ١٩٢٨



٣٠ - بن شان : كرة اليد ١٩٣٩  
 نيويورك - متحف الفن الحديث •





۴۱- چرسون بولاك : د رلم ۱۰۰۰ ۱۹۸۸ - نيز بولاك . سلف والي اوسيد .



۳۶ - جوزیه کلیمت اورزگو « زاباکستاس » ۱۹۳۱  
متحف الفن الحديث - نیویورک



٣٣ - النعت ١ :

( ١ ) اوجست دودين : من

البرونز ( ١٩٠٠ ) متحف

الفنون الجميلة بواتيهه •



(ب) ارستيد ميلول : ١٩٠٥ -

١٩١٠ متحف الفنون الجميلة ،

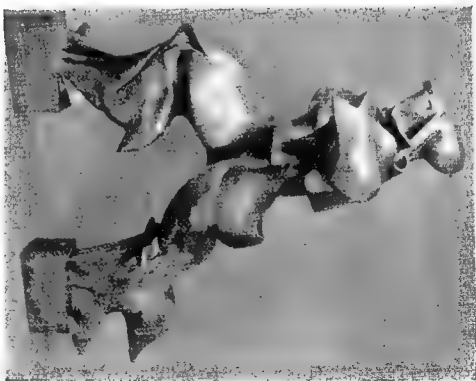
بواتيهه •



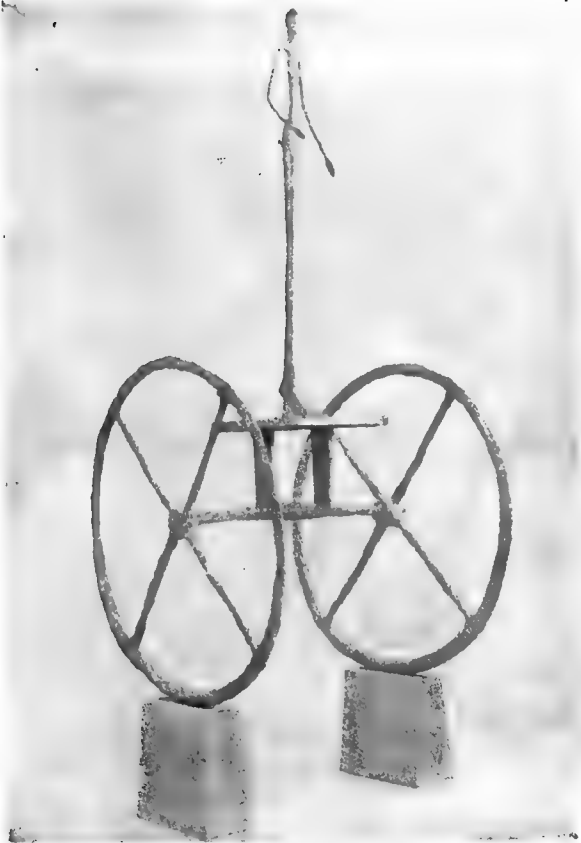
٣٤ - هنري ماتيس : « رأس جانيت » ١٩١٠ - ١٩١٢  
نيويورك - متحف الفن الحديث .



(ب) انطون برنر - عمود متحرك ١٩٤٢ - نيويورك  
متحف الفن الحديث .



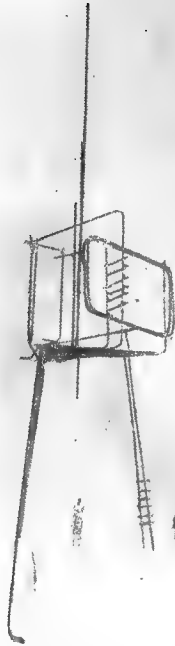
٣٥ - (١) ابراهيم بشاري : أشكال فريدة للاستمرار  
في الفضاء ، ١٩١٢ - نيويورك ، متحف الفن الحديث



٣٦ - البركو جاكومني : ١٩٥٠ . العربية . نيويورك ' متحف الفن الحديث



٣٧ - هنري مور : مجموعة الأسرة ١٩٤٥  
• نيويورك - متحف الفن الحديث



٢٨ - دج بتلر : السجن السياسي المجهول ( مشروع تمثال ) ١٩٥١ - ١٩٥٣  
نيويورك - متحف الفن الحديث .





٣٩ - الاسكندر كولت شرك الكركند وذيل السمكة ١٩٣٩  
نيويورك - متحف الفن الحديث .



٤٠ - ف ١٠ • مولينا : عامل الصناعة والعاملة الشعبية ١٩٣٧



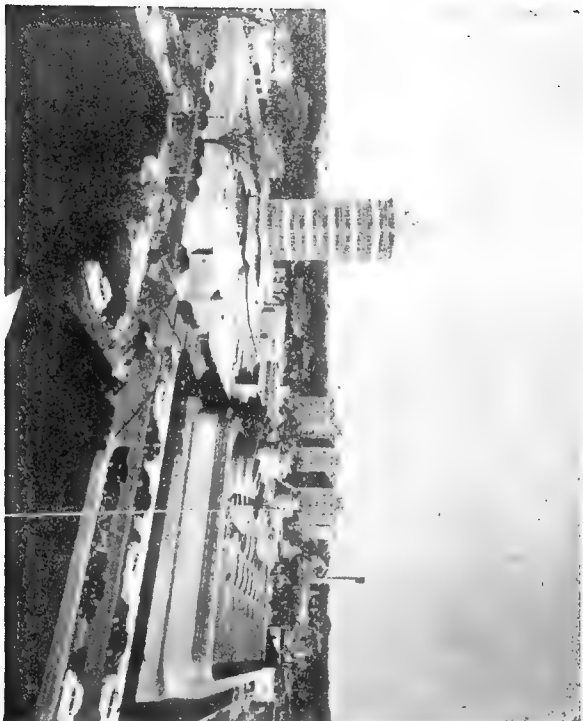
٤١ - أوکو ابوفو - عبد الرحمن بذهب الأرواحية - أكرا ، غانا



٤٢ - ايسامونوجوتشي : حديقة حديثة على الطراز الياباني ١٩٥٨ - ميثي اليونسكو -  
ناويس

٤٣ - الصورة : والتاريخينيس ، الجوهاني ، ١٩٢٥ - ١٩٢٦



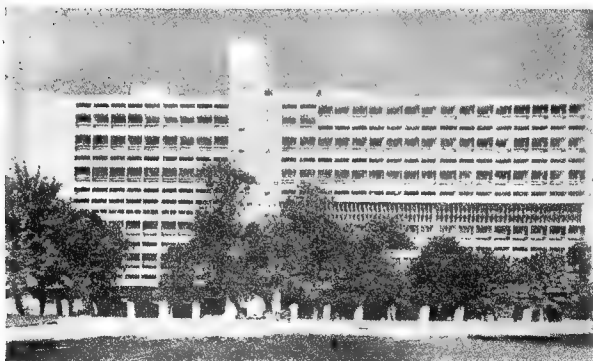


٤٤ - المصانة (١٩) كراتيك  
لومبارديت ، ميلاني جونسون  
للشعاع ، راسينج ، ولسكين  
١٩٣٦ - ١٩٤٩ .



٤٥ - ( ١ ) المساكن الفردية في الضواحي - بند الجنوبية انديانا .

(ب) كوربوزيه - وحدة سكنية - مرسيليا فرنسا ١٩٥٢





٤٦ - مبنى الأمم المتحدة ، نيويورك ١٩٤٧ - ١٩٥٠





٤٧ - (أ) قصر الرياضة ، رومته - ١٩٥٦ - ١٩٥٧

(ب) الجامعة - عيثلان - ليبيا ١٩٦١





٤٨ - ( أ ) منحبر : كاندالية برازيليا - البرازيل ١٩٦٠

(ب) اوسكار منحبر : الحكمة العليا - برازيليا - البرازيل ١٩٦٠





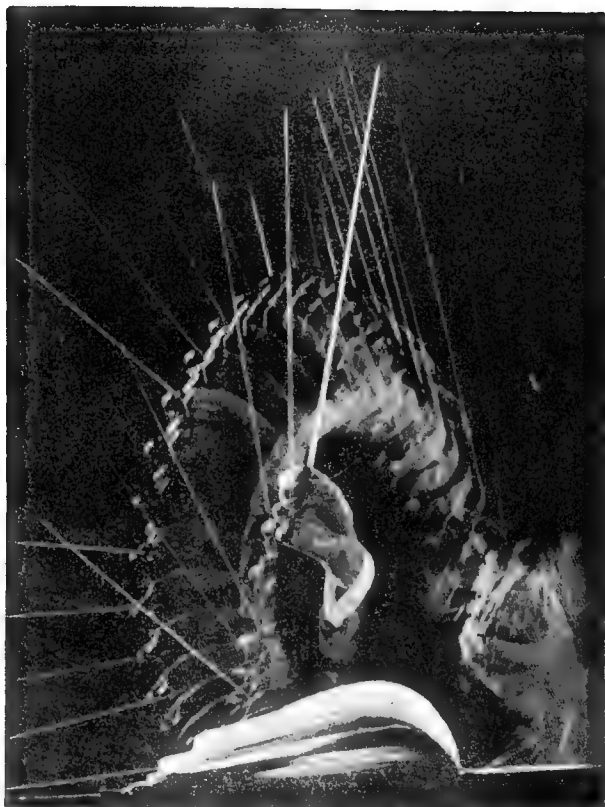
٤٩ - الفرد ستيجلتز : السافرون على ظهر المركب - ١٩٠٧  
نيويورك - متحف الفن الحديث .



•• - مرجريت بودك - هوايت : • الحزن • الهند ١٩٥٣



۵۱ - صورة فوتوغرافية هنري كارتيه بريسون ، شتاء ۱۹۴۹



٥٢ - جيون ميل - ٣/٤ الصورة ، ١٩٤٢

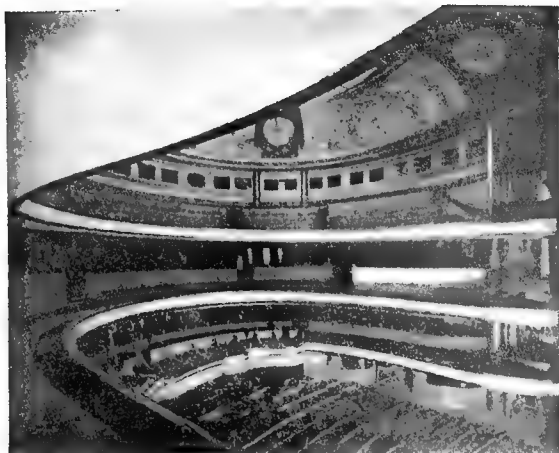


٥٣ - صورة فوتوغرافية - القلب من الداخل



١٩٤١ - ١ - ضرب شوتنچ بالغان - الشيخ - ١٩٤١  
 ب - د عمل اكثر او الموت جوتا ، مملكات من الجمية الاستيرادية التجارية في سوريا ١٩٤٢





٥٥ - المسرح (أ) قاعة الاستماع في  
مسرح الشاتنيزيه في مرحلة البناء  
باريس ١٩١١ ~ ١٩١٣ •



(ب) جيراردوير - أوبرا الدولة في  
همبرج ١٩٥٥ •



٥٦ - (أ) قسطنطين ستانيسلافسكى ، مشهد من الفصل الرابع من الأعماق الدنيا ليجوركي ،  
موسكو ، مسرح انفن ١٩٠٢

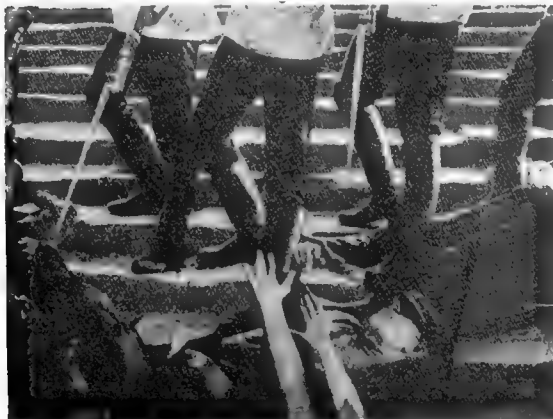
(ب) ألويت بسكاتور ، مشهد من رواية برتول برخت ، ميونخ ١٩٦٢





٥٧ - صور الحركة - أ - دوجريفت ' منظر من 'التصويب' ١٩١٦

ب - سرجي أينشتين ' منظر المدينة الحربية بوتكين ١٩٢٥





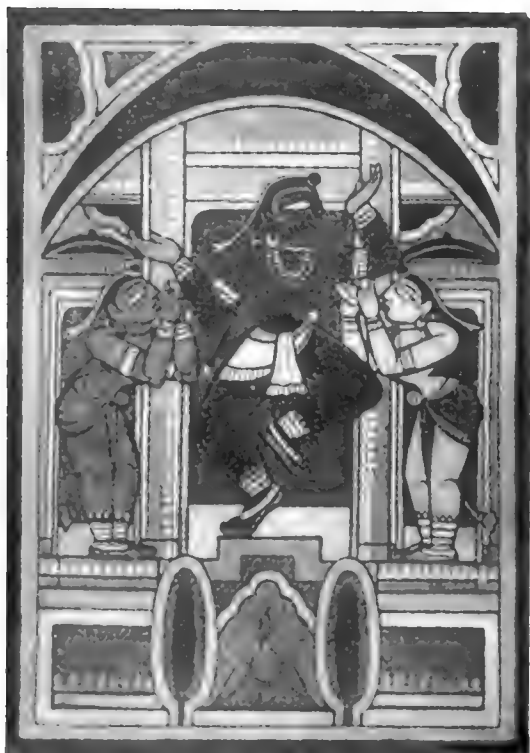
٥٨ - (أ) شارلي شابلن : منظر من « الأزمة الحديثة » ١٩٣٦

(ب) والت ديزني : منظر من سنوهايت والاقزام السبعة ١٩٣٨





٥٩ - الفن الشرقي  
أيا متبرعات طافور - رسوم ٥٩





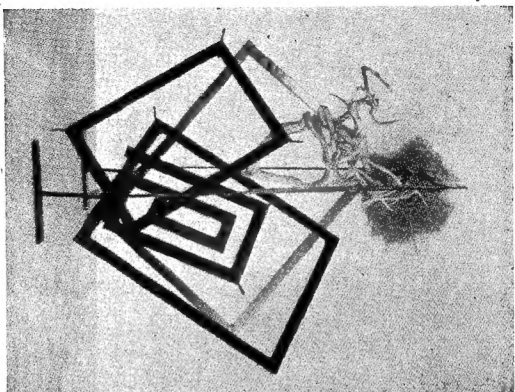
٦٦ - ١ - أمينة شرجيل : أسرة من البراهمة ١٩٥٩ - نيودلهي

ب - زينول عابدين - المؤكدة ١٩٤٣ - ١٣٥٠

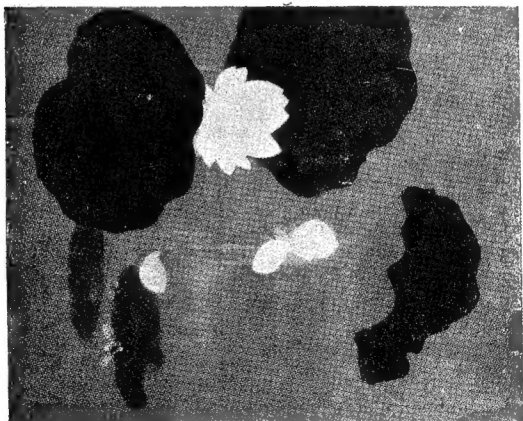








ب - تاورين - معرض على الطراز القديم ١٩٥٥



٦٣ - ١ - شوكو موشيزوكي ١٩٥٧



٦٤ - (١) شي - باي - شه تكوينات  
مجموعه في سكر - لندن \*



(ب) سيو - بي - مونج جاموس البحر  
والشبان • باريس \*





الذهن + خمسون قرشا